Anleitung
zur
Fantasie,
oder
zu der schönen Kunst,
das Clavier,
wie auch andere Instrumente
aus dem Kopfe zu spielen;
nach theorethischen und practischen Grundsätzen,
wie solche die Natur des Klangs lehret,
gestellet
von
Georg Andreas Sorgen
Hochgräfl. Reuß-Plauischen Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein.

Mit 17. Kupfertafeln.

Pf. IV. v. 3.

Lobenstein, im Verlag des Verfassers
auch zu finden in Frankfurt am Mayn bey Herrn Organist Otto
und in Hof bey Herrn Post-Secretar Ludwig.

Staatsbibliothek München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Deutsche Lieder

mit einer neuen Art
die Melodien darzustellen.

Zum Gebrauch
für
Schulen und Familien.

Herausgegeben
von
Friedrich Silcher
und
Friedrich Erk.

Erstes Heft.

Berlin,
Verlag von Carl Enslin.
1838.

Allen

die Wahrheit liebenden

Musicis

Theoretico-Practicis,

Denen diese Schrift zu Handen kommen möchte,

wird sie zu unpartheyischer, gründlicher und gerechter

Beurtheilung

mit geziemendem Respect

übergeben

von dem Verfasser derselben.

Hoch- Wohl- und Edelgebohrne,
Hoch- und Wohledle,
Hochzuehrende resp. Herren, Gönner, Freunde und Mitbrüder!

Was ist Wahrheit? fragte Pilatus JEsum, den Sohn GOttes, den grossen Lehrer der Welt. Damit hat er vielleicht sagen wollen: Mit der Wahrheit wirst du nicht aus- oder loß kommen.

Meine Herren! ich befürchte eben nicht, daß ich mit dem Zeugniß und Bekentniß musikalischer Wahrheiten in die Inquisition kommen werde, ob wohl mein Widersacher, wenn es ihm möglich gewesen wäre, meinetwegen gern ein Synedrium aufgerichtet, und darinnen den Hohenpriester agiret, mich, nach vieler Lästerung und Verspottung, verdammt und verbannt hätte. Aber es gelang ihm nicht; Nur ein par nobile fratrum A. & S. in Thüringen, die sich klüger dünken, als sie sind, und einige artige Ja-Herren bliesen mit ihm in das Horn der Verleumdung und Ehrenschändung. GOtt vergebs ihnen! Die allermeisten schwiegen entweder stille, oder traten, wenigstens heimlich, auf meine Seite.

Meine Herren! Sie gestehen gern ein, daß es in musikalischen Wissenschaften Wahrheiten, unumstößliche Wahrheiten gebe. Womit können denn dieselben bewiesen werden? Nicht mit Noten, weder mit weissen noch mit schwarzen, weder mit geschwänzten noch ungeschwänzten. Womit denn? Mit Zahlen und Linien; mit der edlen Rechen- und Meßkunst. Musica, Arithmetica und Geometria, daß ich der übrigen freyen Künste geschweige, sind Schwestern, die gar genau mit einander verbunden sind. Ein Lehrer der Musik kan die Rechen- und Meßkunst nicht entbehren. Mancher lässet sich einen Magister derselben schelten, der doch gar wenig von ihnen verstehet.

Erlauben Sie, meine Herren! daß ich einige dergleichen Wahrheiten anführe:

1.) Ists wahr, daß in einer erklingenden, zumahl langen Saite oder Pfeife mehr als ein Klang vernommen werde? Antw. Ja. Nullus sonus

est

est desolatus. Wer Ohren hat zu hören, der leugnet diese Wahrheit nicht. Wird die Zahl 1. hörbar (*), so entdecket ein scharfes Ohr auch die 2. 3. 4. 5. und mit denselben den harten Accord. Die Verhältnisse dieser 5. Zahlen erklären die Natur des harten Accords, daß er nemlich ein Wesen sey, das sich mit dreyerley Namen in einer Unität darstellet. Also entspringet der harte Accord aus der Natur des Klangs, und nicht aus der Klangsympathie; denn diese ist nur eine Wirkung (Effectus) des Klangs, und gehet einzig und allein auf den harten Accord, und auf solche Klänge, welche die Theile desselben 2. 3. 4. 5. ꝛc mal, ohne Ueberschuß enthalten, wie die Figur Tab. XVII. dieses Buchs deutlich zu Tage leget und erkläret. Da siehet man, daß eine Saite C auch auf die in ♭E E F G ♭A A und e enthaltene Einklänge, die entweder Octaven, Quinten oder grosse Terzen zu C sind, wirken könne. Aber C wirkt kein ♭E, sondern theilet es nur in 5. g- ab; kein E, sondern theilet es in 4. e- ab; kein F, sondern theilet es in 3. c-; kein G, sondern theilet es in 2. g-; kein ♭A, sondern theilet es in 5. c=; kein A, sondern theilet es in 3. e-; kein e, sondern theilet es in 2. e-. Alle zusammen sind der harte Accord, den die Saite C enthält: C c g c- e- g- c=. Da kan man nicht sagen: Aus der Klangsympathie entspringen die 3. weichen Accorde C ♭E G, F ♭A c, A c e, sondern aus der Zusammensetzung der dreyen, dem Namen nach unterschiedenen Theile, des harten Accords können 3. weiche Accorde entstehen, davon a c e der erste, c ♭e g der andere, und f ♭a c der dritte ist, und die 7. Töne, C, ♭E, E, F, G, ♭A, A enthalten ein jeder vor sich einen harten Accord, als 1) c e g, 2) ♭e g ♭h, 3) e gs h, 4) f a c, 5) g h d, 6) ♭a c ♭e, 7) a cs e. Ist dieses zu leugnen? Durchaus nicht. Warum aber eben 7?

2.) Ists wahr, daß z. E. ein ertönendes C auch die Saiten c g c- e- ꝛc. in gelinde Mitertönung bringe? Herr Capellmeister Mozart, Neidhardt, Werkmeister, ich und viele andere wackere Musici sagen Ja; und zwar darum: weil c in C 2mal, g 3mal, c- 4mal, e- 5mal enthalten sind, und diese Töne den harten Accord ausmachen.

3.) Ists wahr, daß zwey harte Accorde, davon die Quint des ersten der Grundton des andern ist, auch einen weichen Accord enthalten? Antw. Ja, es ist nicht zu leugnen, z. B. f a c e g

Zwey

(*) Wie spanisch muß es doch manchem teutschen Windmüller vorkommen, wenn er vernehmen muß, daß man die Zahlen nicht allein sehen und hören, sondern auch fühlen, schmecken und riechen könne, schreibt Neidhardt in seinen mathematischen Abtheilungen des Canonis Monochordi S. 3.

Zwey an einander gesetzte weiche Accorde schliessen auch einen harten ein, z. E. a c- e- g- h-, aber ehe ein weicher entstehen konnte, musten erst 2. harte da seyn.

Auf diese Art werden auch die sogenanten anomalischen gefunden, z. E.

g h d- f- a. | A c e gs h | g h ds- f- a-

Nun bitte um Erlaubniß, auch einiger in die Welt ausgestreueten Unwahrheiten zu gedenken: 1.) Ists wahr, daß ein einziger Accord eine Tonart bestimmen, oder dem Ohr bekannt machen könne? Antwort: Nein, weder die harte noch die weiche, denn die harte Tonart hat harte und weiche Accorde, und die weiche desgleichen.

2.) Ists wahr, daß, wenn C dur vor die erste harte Tonart angenommen wird, die Tonart F moll alsdenn von der Natur, (so schreibt Herr Riedr in Berlin,) als die erste weiche angewiesen werde? Antw. Nein. A moll ist sodenn die erste weiche. Wer leugnet es?

Die Natur macht keine solche Sprünge, wie die Herren Rameauer, die A, D, G und C moll überspringen, E moll zu geschweigen; die von dem Fünftheil e- auf das Achttheil c= hüpfen.

3.) Ists wahr, daß z. E. F ♭A c e g ♭h nur ein Accord sey? Antw. Nein, es sind zwey, der Grund- und der herrschende Accord der Tonart F moll, welche mit einander vermischet werden können, wodurch gebundene Quarten, (Undecimen,) Septimen und Nonen entstehen, die sich in den Grundaccord auflösen lassen müssen. Die Natur setzet bey dem Septimenaccord c e g ♭h drey Terzen über einander; das ist wahr. Aber lehret sie uns denn hiemit, daß man unter alle Septimenaccorde ohne Unterschied eine, zwo, ja drey Terzen setzen, oder abwerts bauen solle, und daß alsdenn von den Septimenaccorden 1.) Nonen- 2.) Undecimen- 3.) Terzdecimenaccorde entstehen? Keinesweges. Ich sehe mich von der Wahrheit gedrungen meinem Widersacher abermahl zu widersprechen, wenn ich gleich wüste, daß er, und seine niederträchtige Schmeichler, noch zehnmahl ärger schimpften, lästerten und verleumdeten, als sie gethan haben. Warum nimmt er nicht ein Fünftheil oder ein Sechstheil von C, um einen weichen Accord zu finden? Ein Fünftheil wiese ihm A c e, und ein Sechstheil C ♭E G an, diese wären ja näher, und hätten mehr Recht, als c= ein Achttheil? Ja! damit erreichten die Rameauer ihren Endzweck nicht. Sie wollen Töne haben, die sich Terzenweiß unter einander setzen lassen: ♭h- g- e- c- ♭a f. Wie weiter? Doch ♭d? Ey was ♭d? Es ist ja ein Terzdecimenaccord; Höret nur wie

schön

schön die Töne ♭D F ♭A c e g ♭h zusammen lauten! Ey was schön? Kan wohl der Teufel einen ärgern Mißlaut zuwege bringen? Ich glaube nicht.

Sehen Sie, meine Musikgelehrte Männer! das ist das schöne Systema harmon. des Mr. Rameau, welches Mr. Marpourg in unserm Deutschlande, de pane lucrando, zu verbessern, zu lehren und auszubreiten, sich so viele Mühe gegeben hat. Er untergräbt das Gebäude der Harmonie, 1:2:3:4:5, das sich auf die Vibration der Saiten gründet, wie er selbst bekennet, mit seinen und seines Meisters Grillen, und bauet den weichen Accord von oben herab; verlässet die Theilung der Saite C, und erwehlet die Zusammensetzung (Addition) der Achrtheile derselben; hat also (nicht ich) zweyerley Principia, eines vor den harten Accord, aber deswegen noch nicht vor die harte Tonart, das andere vor den weichen, womit er den harten unterstützen will, der doch von Natur selbst gegründet ist. Wenn es uns nur um einen weichen Accord zu thun ist, der aber nicht gleich der Grundaccord der ersten weichen Tonart seyn muß, so finden wir ihn in dem angenommenen Grunde der Vibration, und haben keine Addition nöthig, z. Ex.

8 : 10 : 12 : 15 : 18 oder: f a c- e- g-
c= e= g= h= d≡

Den harten Accord hat die Natur auf die Unität, aufs Ganze erbauet, und den weichen gründet sie auf ein Fünftheil vom Ganzen, auf die Zahl 5. zum Beweiß: 1 : 2 : 3 : 4 : 5 | 5 : 10 : 15 : 20 : 24
C c g c- e | e- e= h= e≡ g≡

Aber die Rameauer kehren den Lauf der Natur um, und setzen die Terz gleich über den Grundton, F ♭A c &c. Die Natur brauchet nur 5. Töne und 5. Zahlen, uns den harten Accord zu lehren, und darzustellen; aber die Rameauer brauchen 6. Töne und 6. Zahlen, wenn sie ihrer verkehrten weichen Accord wollen darstellen, sonst hätte derselbe keinen Baß, und wäre nur ein Sextenaccord, c= c- f c ♭A, ein Abstammling von F ♭A c. Da wäre die Tochter eher da als ihre Mutter. Sie setzen ihn mit 8. Theilen der Saite C zusammen, aber sie dürfen die Theile nicht alle nehmen, wie man es mit dem harten Accord thun kan, sonst bekämen sie einen Quartaccord, und in demselben eine herbe Dissonanz, die den ganzen Brey versalzen würde:

1/8	2/8	3/8	4/8	5/8	6/8	7/8	8/8
c=	c-	f	c	♭A	F	(*)	C

Ich muß Ihnen doch zeigen, wie sie zu dem Accorde C dur, auch den Accord C moll finden könnten;

1/6	2/6	3/6	4/6	5/6	6/6
g-	g	c	G	♭E	C

Aber

Aber das wollen sie nicht; sie wollen ihren ersten weichen Accord nicht neben, sondern unter den ersten harten setzen, damit sie hernach Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde daraus machen können.

Mr. Rameau und Herr Marpurg werden vielleicht gute Tänzer seyn, die halten viel von einem rechten Sprunge. Er H. M. macht einen vortreflichen Sprung von 5. auf 8, und auch von der Tonart C dur gleich in A dur.

X X
Z. Ex. c G c | c e A

Das Ohr erwartet in der Tonart C dur nicht so plötzlich die Tonart A dur, sondern die Tonart A moll. Was wäre das vor ein Sprung von C dur gleich in A dur?

X X X X X X X X
c G c | e A | d G | H E | A D | fs H | e A.

Würden da nicht fünf nähere Tonarten übersprungen? Es gehet ihm aber dabey wie jenem Schäfer mit seiner Sirene. S. Gellerts Oden, von Berlinischen Tonkünstlern in die Musik gesetzet, das 17de Lied. Ein vortreflicher Gedanke und Ausdruck! Freylich haben A dur und A moll einerley herrschenden Accord, aber sie wohnen nicht so nahe bey einander. Prosit die Mahlzeit H. M!

Diese Dedication, welche auch die Stelle eine Vorrede versehen mag, können nach Belieben, nicht nur alle wider mich aufgerufene Beurtheiler, so viel deren noch leben, und den Statum controversiae verstehen, (ich möchte gern wissen, wie viel ihrer wären?) sondern auch andere gelehrte, und dem Studio musices aufzuhelfen bereitwillige Männer, nebst diesem ganzen Tractate, frey und unpartheyisch, nur gesittet, wo nicht christlich, (H. M. scheinet nicht zu glauben, daß ein Musicus ein Christ seyn dürfe,) ohne schimpfen, verleumden, Wort- und Sinnverdrehen, beurtheilen, es geschehe nun in öffentlicher Schrift, oder in einem postfreyen Briefe. Kan ich in ein- oder anderm Punkt eines andern und bessern belehret und überführet werden, so versichere, daß ichs öffentlich vor der Welt bekennen, und höflich dafür danken werde. Der ich mich allen Liebhabern der Musik, und Kennern ihrer theoretischen und practischen Wissenschaften resp. unterthänigst und gehorsamst empfehle, und mit schuldigstem Respect verharre

Derselben

Lobenstein im Voigtlande,
den 22. May 1767.

resp. unterthänigster, gehorsamster und
ergebenster Diener

Georg Andreas Sorge.

Anleitung

zu der Kunst auf dem Clavier aus dem Kopfe zu spielen.

1. Was heißt aus dem Kopfe spielen?

Eine Musik hören lassen, die noch nicht in Noten gesetzet worden ist.

2. Wie muß einer beschaffen seyn, der gut und regelmäßig aus dem Kopfe spielen will?

Er muß ein gutes Naturell zur Musik, und viel gute Musik gehöret haben, den General-Baß verstehen, und von folgenden neun Puncten wohl unterrichtet seyn.

I. Er muß die musikalischen Intervallen in allen dreyen Klanggeschlechten kennen.

II. Alle Arten der Accorde wissen.

III. Die Lehre von den Tonarten verstehen.
IV. Die Fortschreitung von einem Accord zum andern wohl inne haben.
V. Die abstammenden Accorde von den Stammaccorden wohl unterscheiden können.
VI. Die Dissonanzen geschicklich anzubringen wissen.
VII. Die Ausweichung von einer Haupt- und Grundtonart in die Nebentonarten nach allen möglichen Arten innen haben.
VIII. Fugen nach Anleitung der Natur machen lernen; wozu die Lehre von der Nachahmung gehöret.
IX. Die Gemüthsbewegungen auszudrucken, und zu erregen wissen.

Der erste Punct.

Von den Intervallen.

Ein Intervall ist die Beschaffenheit zweyer brauchbarer Klänge, deren einer höher als der andere ist. Ein Klang allein macht kein Intervall, sondern zwey.

3. Wie vielerley Arten von Intervallen giebt es wohl?

Denen Geschlechten nach giebt es dreyerley Arten: 1.) diatonische, 2.) chromatische, und 3.) enharmonische.

Diatonische einfache Intervallen sind:

1.) Die Octav, deren Verhalt ist 1 : 2.
2.) Die reine oder grosse Quint 2 : 3.
3.) Die reine oder so genannte kleine Quart 3 : 4.
4.) Die grosse Terz 4 : 5.
5.) Die kleine Terz 5 : 6.
6.) Die grosse Sext 3 : 5.
7.) Die kleine Sext 5 : 8.
8.) Der ganze Ton 8 : 9. item 9 : 10.
9.) Die kleine Septime 5 : 9.
10.) Die grosse Septime 8 : 15.
11.) Der grosse halbe Ton 15 : 16, wie auch das Limma majus 25 : 27.

12.) Der Triton 32 : 45.
13.) Die kleine oder falsche Quint 45 : 64.

4. Wie lernet man diese am leichtesten kennen?

Durch die Theilung einer Saite. Wenn man eine Saite so den Klang C giebt, als ein ganzes ansiehet, so giebt

Ein zweytheil von C ein c, **ein Viertheil** gibt c-, **ein Achttheil** c=, **ein Sechzehntheil** c≡.

C c c- c= c≡
1 : 2 : 4 : 8 : 16.

Ein Drittheil von C gibt g, **zwey Drittheil** G.

Ein Viertheil von C gibt c-, **drey Viertheil** geben F.

Ein Fünftheil von C gibt e-, **zwey Fünftheile** geben e, **drey Fünftheile** geben A; ein Fünftheil, nicht ein **Achttheil** weiset uns den ersten weichen Accord, nemlich A c e- an. F ♭A c ist nicht der erste, sondern erst der fünfte.

Ein Sechstheil von C gibt g-, **fünf Sechstheile** geben ♭E. Da bekommen wir den andern weichen Accord C ♭E G.

Auch diesen weiset die Natur eher an, als den Accord F ♭A C.

Bedenkliche Anmerkung.

Ein oder mehrere Siebentheile geben zu allen bereits genannten Tönen keine brauchbare Intervalle. Die Trompete machet ein **Siebentheil** von C. hörbar durch das b- oder ♭h- zwischen g- und c=, welches aber um den Verhalt 35 : 36 kleiner ist, als das ♭h- so mit dem g- eine reine kleine Terz ausmachet. Hierbey aber ist merkwürdig, daß durch die Zusammensetzung solcher Siebentheile auch ein reiner weicher Accord entstehet, der aber in der Tonart C, und seinen Nebentonarten keine statt findet. 1 Siebentheil gibt ♭h-, wie es die Trompet gibt, 2 Siebenth. geben ♭h, 3 Siebenth. ♭e, 4 Siebenth. ♭H, 5 Siebenth. ♭G, 6 Siebenth. ♭E, 7 Siebenth. geben C.

Da haben wir einen natürlich reinen weichen Accord, nach rameauischer Art gefunden, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen.

Die Zahl 7 fängt also etwas an, das mit den vorhergehenden 6 Zahlen, und allen ihren Zusammensetzungen keine Gemeinschaft hat. Dergleichen

thun alle Zahlen, so sich nicht auf 1. als den Ursprung zurück führen lassen, als 7. 11. 13. 17. 19. 23. 29. 31. ꝛc.

Man kan die Zahl 7, wenn man ihr den Klang ♭h zueignet, in der Tonart C dur die Zahl der Fortschreitung von einem Accorde zum andern nennen, zum Beysp.

$$\overset{8b7}{C}\ F \mid \overset{8b7}{C}\ D \mid \overset{8b7}{C}\ \overset{6}{Cs}\ D.$$

Sie braucht einer weit stärkeren Temperatur, als alle andere Intervallen, welche der Temperatur unterworfen sind. Nur die Octav allein ist keiner Temperatur unterworfen.

Ein Achttheil von C gibt c=, **fünf Achttheile** geben ♭A, **sechs Achttheile** geben F.

Das ist der vierdte weiche Accord, den die Natur anweiset, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen. Ein weicher Accord aber ist noch nicht die weiche Tonart, sondern ein harter und ein weicher bestimmen erst eine weiche Tonart, nemlich der herrschende, so allemal ein harter ist, und der Grund-Accord.

Ein Neuntheil von C gibt d=, **fünf Neuntheile** geben ein ♭H, **sechs Neuntheile** ein G, so schon gefunden worden.

Da haben wir den fünften weichen Accord G ♭H d, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen. Auch dieser ist der Tonart C dur näher als f ♭a c.

Ein Fünfzehentheil von C gibt h=, **fünf Fünfzehentheil** geben g, **sechs Fünfzehentheil** geben e; g und e- sind schon als ein Drittheil und ein Fünftheil vorhanden, und

Da haben wir den sechsten weichen Accord, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen, welcher der Tonart C dur abermal näher ist als f ♭a c. Doch es ist noch Zeit von Accorden zu handeln.

Durch die Theilung der Saite C haben wir nun 10. Klänge, C D ♭E E F G ♭A A ♭H H, und wenn wir die Octav c dazu thun, fünf diatonische Klangleitern gefunden, als 4. harte und 1. weiche.

1.	C	D	E	F	G	A	H	c
2.	♭E	F	G	♭A	♭H	c	d	♭e
3.	F	G	A	♭H	c	d	e	f
4.	♭H	c	d	♭e	f	g	a	♭h
5.	C	D	♭E	F	G	♭A	H	c

5. Sind

5. Sind nicht mehr weiche Klangleitern in diesen 10. Klängen enthalten?

Nein, nur die einzige von der Tonart C moll. Und hieraus siehet man eine Ursache, warum z. B. die Tonart C dur und C moll mit einander abwechseln können.

Diese 10. Klänge hangen Quintenweiß also zusammen:

bA bE bH F C G D A E H

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

6. Welches ist nun das kleineste diatonische Intervall?

Der grosse halbe Ton 15:16, und das grosse halbe Limma 25:27, welches sich bey A bH findet. Denn wenn von der kleinen Sext C bH die grosse Sext abgezogen wird, so bleibt das Limma majus nach:

5 : 9 C bH Sept. minor
5 : 3 C A Sexta major

25 : 27 A bH Limma majus.

7. Kan man sich die diatonischen Intervallen, und deren Verhältnisse nicht auch auf andere Art bekannt machen?

Ach ja, und zwar auf folgende Art:

Die Octav theilet sich in eine Quint und Quart:

1 : 2 C c
2 : 3 : 4
C G c

Die Octav wird auch in eine Quart und Quint getheilet, da die Quart unten und die Quint oben kommt:

3 : 6 C c
3 : 4 : 6 C F c.

Die Quint theilet sich in eine grosse nnd kleine Terz:

2 : 3 c g
4 : 5 : 6 c- e- g-

Die Quint theilet sich auch in eine kleine und grosse Terz:

10 : 12 : 15
e= g= h=

Die Quart theilet sich in eine grosse Terz, und grossen halben Ton:

12 : 15 : 16
g= h= c≡

Die grosse Terz theilet sich in zwey grosse Secunden, oder ganze Töne, davon der eine ein Comma symtonum grösser ist, als der andere

4 : 5 c- e-
8 : 9 : 10 c= d= e=

Oder auch:

4 : 5 ♭e g
36 : 40 : 45 ♭e f g
9 : 10
8 : 9.

Die Quarten sind umgekehrte Quinten

2 : 3 : 4 c g c-

Die Sexten sind umgekehrte Terzen; wird die grosse Terz verkehrt, so entstehet die kleine Sext:

4 : 5 8 c- e- c=.

Wird die kleine Terz verkehrt, so entstehet die grosse Sext:

5 : 6 : 10 e g e-
3 : 5 g e-

Wird die grosse Secund verkehrt, so entstehet die kleine Septime:

9 : 10 : 18 d e d-
5 : 9 e d-

Wird der grosse halbe Ton verkehre, so entstehet die grosse Septime:

15 : 16 : 30 h c- h=
8 : 15 c- h=.

Wird der Triton, oder die grosse Quart verkehrt, so entstehet die kleine, oder so genannte falsche Quint:

32 : 45 : 64
f h f-.

Es gibt also in dem untemperirten diatonischen Geschlechte:

1.) Octaven, die je und alle Wege vollkommen rein seyn müssen, im Verhalt 1 : 2.

2.) Vollkommene, oder grosse Quinten, im Verhalt 2 : 3.

3.) Unvollkommene Quinten, die um das Comma 80 : 81 kleiner sind, als die vollkommene Quinten, im Verhalt 27 : 40, dergleichen sind im untemperirten diatonischen Geschlecht ♭h f, d a. Deñ sollen die grossen Terzen natürlich rein bleiben, im Verhalt 4 : 5, so müßte allemahl die vierdte Quint Commate deficiens seyn, oder ihrer viere müßten sich allemahl darein theilen; daher ist der alte Irrthum entstanden, daß die Quinten ein Viertheil des Commatis abwerts schweben müßten.

4.) So genannte kleine oder falsche Quinten, im Verhalt 45 : 64. Dergleichen sind in der Tonart C dur h f, in F dur e ♭h, in ♭H dur a ♭e ꝛc.

5.) Grosse Terzen, im Verhalt 4 : 5. Tertia major diesi abundans, z. Beysp. gs c ist keine grosse Terz, sondern eine kleineste Quart, nach dem Telemannischen Intervallen-System. Dieses beweiset auch der Notenplan.

6.) Kleine Terzen, im Verhalt 5 : 6.

7.) Kleine Terzen, denen ein Comma mangelt, im Verhalt 27 : 32. Dergleichen ist in der Tonart C dur d f, wenn man den grossen Ton 8 : 9 c d nicht temperirt hat.

8.) Kleine Sexten, im Verhalt 5 : 8.

Die so genannte Sexta minor diesi deficiens c gs ist keine Sext, sondern die größte Quint, im Verhalt 16 : 25. Dieses beweiset abermahl der Notenplan.

9.) Grosse Sexten, im Verhalt 3 : 5. Wie auch grosse Sexten, die um das Comma synt. zu groß sind, als die Repliken von den kleinen Terzen, denen dieses Comma mangelt.

10.) Grosse Secunden, im Verhalt 8 : 9, dergleichen sind im untemperirten Geschlecht c d, f g, a h, ♭a ♭h ꝛc. item, grosse Secunden, im Verhalt 9 : 10. Dergleichen sind, wenn keine Temperatur vorgegangen, d e, g a, ♭e f, ♭h c. Auf der Trompet und Waldhorn ist c d Tonus major, im Verhalt 8 : 9, d e aber Tonus minor, im Verhalt 9 : 10. Gute

Meister

Meister temperiren sie, und wissen es nicht. g a ist auf der Trompet und Waldhorn allzu klein, denn diese grosse Secunde verhält sich wie 12 : 13. Bey diesem a= kan ein Practicus zeigen, ob er was von denen Verhältnissen der Intervallen versteht.

11.) Grosse halbe Töne, im Verhalt 15 : 16, dergleichen sind im untemperirten Geschlecht e f, h c, g ♭a, d ♭e ꝛc. item, grosse halbe Töne, im Verhalt 25 : 27, dergleichen ist a ♭h.

12.) Kleine Septimen, im Verhalt 5 : 9; dergleichen sind die Repliken des grossen Tons 9 : 10; item, kleine Septimen, im Verhalt 9 : 16; dergleichen sind die Repliken des grossen Tons 8 : 9.

13.) Grosse Septimen, im Verhalt 8 : 15; it. grosse Septimen, als Repliken des grossen Limma, im Verhalt 27 : 50.

Nonen sind ihren Verhältnissen nach, nur erhöhete Secunden.

Durch die Theilung der Saite C in 4. 5. 6. 8. 9 und 15 Theile, ist uns auch eine chromatische Klangleiter von 11. Klängen bekannt worden, als

C D ♭E E F G ♭A A ♭H H C.

Wir handeln dahero nun auch

Vom chromatischen Klanggeschlechte.

8. Was ist vom chromatischen Geschlecht zu wissen nöthig?

Es theilet die grossen Secunden oder Töne in zwey halbe, einen kleinen halben, den man die grosse Prime nennet, und einen grossen halben, z. B. c cs d, d ds e, f fs g, g gs a, a ♭h h, c ♭d d ꝛc.

Das cs= wird uns vom A gegeben, von welchem es ein Fünftheil ist. Wie e- ein Fünftheil von C ist, so ist cs= ein Fünftheil von A.

Das ds= wird vom H gegeben, von welchem es ein Fünftheil ist. Also auch das fs- vom D, das gs- vom E, das ais- vom Fs ꝛc. Das ♭H wurde uns vom d= angewiesen.

Die chromatische Klangleiter der Tonart C dur bekömmt also 13. Klänge, als: C Cs D Ds E F Fs G Gs A ♭H H c,

und folgende chromatische Intervallen:

c cs kleiner halber Ton, oder in Absicht auf den Notenplan, die grosse

Prime.

Prime. Dergleichen finden sich bey allen Tönen, die durch das x erhöhet werden, als d ds, c cs ꝛc.

c cs- übermäßige oder größte Octav.
c gs übermäßige oder größte Quint.
f ds übermäßige oder größte Sext.
gs f kleinste Septime.
h ♭h die verminderte oder kleine Octav.
♭h ds die größte oder übermäßige Terz.
ds ♭h die kleinste Sext.

9. Wie findet man die Verhältnisse dieser chromatischen Intervallen?

Das cs macht mit a eine natürlich reine kleine Sext aus; wenn nun die kleine Sext cs a von der grossen c a abgezogen wird, so bleibt cs c als Hemitonium minus 24 : 25, der kleine halbe Ton oder die grosse Prime übrig.

3	:	5	c	a
8	:	5	cs	a
24	:	25	c	cs

Das cs macht hernach mit dem d einen grossen halben Ton, und zwar das Limma majus aus:

8	:	9	c	d
25	:	24	c	cs
200	:	216		
8) 25	:	27	Limma majus cs d.	

Das d macht mit dem ds auch Hemitonium minus aus, aber ds mit e Hemitonium majus 15 : 16.

9	:	10	d	e
25	:	24	d	ds
225	:	240		
15) 15	:	16	ds e Hemit. maj.	

Das f macht mit dem fs die andere Gattung von dem kleinen halben Ton, nemlich Limma minus, im Verhalt 128 ; 135 aus. Denn wenn df,

d f, als Tertia minor commate deficiens, von der grossen Terz d fs abgezogen wird, so bleibt Limma minus 128 : 135 übrig:

4	:	5	d	fs
32	:	27	d	f
128	:	135	f	fs

Die Secunda g a wird getheilet wie d e. Das a macht mit ♭h wie schon gesaget, wiederum das Limma majus, und ♭h h Hemitonium minus aus.

Das wären nun viererley halbe Töne, davon 2. chromatisch, die andern 2. aber diatonisch sind. Die Temperatur aber macht sie alle von gleicher Grösse, da wird c cs so groß als cs d, u. s. w. In dem Telemannischen Intervallen-System bekömmt z. E. c cs 4, und cs d 5. Commata. S. Anweisung zur Rational-Rechnung S. 88 — 90. und meinen Canonem harmonicum.

Die größte Quint ist auch um einen kleinen halben Ton grösser als die grosse Quint:

2	:	3	c	g
24	:	25	g	gs
48	:	75		
3) 16	:	25	c	gs

Die größte Sext ist auch um das Hemitonium minus grösser als die grosse Sext:

3	:	5	f	d
24	:	25	d	ds
72	:	125	f	ds größte Sext.

Die kleinste Septime ist um das Hemitonium minus kleiner als die kleine Septime:

9	:	16	g	f
25	:	24	g	gs
..		64		
		32		
225	:	384		
3) 75	:	128	gs	f

Die

Die übermäßige Octav iſt auch um den kleinen halben Ton gröſſer als die reine Octav:

	1	: 2	C	C-
	24	: 25	C-	CS-
	24	: 50		
2)	12	: 25	C	CS

Bey der Ausweichung in die Nebentonart E moll kommt auch das ais vor, welches ein Fünftheil von Fs iſt. Betrachtet man dieſes ais gegen das ♭h, ſo iſts von demſelben um die kleine Dieſin 125 : 128 unterſchieden, welche 2. Commata ſynt. weniger 1. Schisma beträgt. *v. Canon. harmon.*

Dieſe beyde Klänge ais und ♭h machen den Anfang zu dem enharmoniſchen Geſchlechte. Ehe wir aber daſſelbe beſchreiben, wollen wir vorhero noch etwas von dem chromatiſchen Geſchlecht gedenken:

Wolten wir die 13. Klänge ſo nehmen, wie ſie uns die Natur anweiſet, ſo bekämen wir zwar 8. natürlich reine Quinten, im Verhalt 2 : 3. als f c, c g, g d, a e, e h, h fs, cs gs, gs ds; aber 3. Quinten wären um das Comma ſynt. 80 : 81. zu klein, nemlich 1) d a, 2) fs cs, und 3) ♭h f; die zwölfte aber, wenn man das ds als ♭e zu ♭h brauchen wolte, wäre um die Dieſin 125 : 128, welche bey nahe 2. Commata beträgt, zu groß. Dieſe 4. Quinten, ſonderlich die vierte, wären ganz unbrauchbar. Wir bekämen auch 8. vollkommen natürlich reine groſſe Terzen, als 1) c e, 2) e gs, 3) g h, 4) h ds, 5) b d, 6) d fs, 7) f a, 8) a cs; aber 4. als ♭a c, ♭e g, fs ais, cs eis, wären um die Dieſin von der natürlichen Reinigkeit abgewichen, und alſo unbrauchbar. Wir hätten auch 7. natürlich reine kleine Terzen, aber 2. wären um das Comma, 2. um die Dieſin, und 1. gar um die Dieſin nebſt dem Commate von der natürlichen Reinigkeit abgewichen. Dieſe böſen Terzen und Quinten verderbeten 6. harte und 6. weiche Accorde. Dieſem Uebel ſuchten die Alten mit mehrern Tönen innerhalb jeder Octav abzuhelfen, allein ohne Temperatur war auch dieſe Mühe vergebens; denn wolte man die groſen Terzen alle natürlich rein behalten, ſo mußte allemahl die vierte Quint um das Comma zu klein ſeyn, denn wenn f c, c g, g d rein waren, ſo war d a Quinta Commate deficiens; waren a e, e h, h fs natürlich rein, ſo waren fs cs Quinta Comm. def. wenn cs gs, gs ds, ds ais rein waren, ſo war ais eis Quinta Comm. def.

Abwerts gieng es eben ſo:

Waren d g, g c, c f natürlich rein, ſo war f ♭h Quinta comm. def. waren ♭h ♭e, ♭e ♭a, ♭a ♭d natürlich rein, ſo war ♭d ♭g Quinta comm. def. und ſo weiter. Es war auch allemal die vierte kleine Terz um das Comma ſynt. von der natürlichen Reinigkeit abgewichen, und alſo blieb nichts übrig, als die Temperatur in allen dreyen Klang-Geſchlechten. Wovon an einem andern Orte. S. Anweiſung zur National-Rechnung, und *Can. harmonic.*

Vom enharmoniſchen Klanggeſchlechte.

10. Was hat es denn mit dem enharmoniſchen Geſchlecht für eine Beſchaffenheit?

Ueberhaupt iſt davon zu merken, daß es alle groſſe halbe Töne in ſo genannte Viertelstöne theilet, die aber von zweyerley Art ſind, als:

1) Dieſis major 625 : 648
2) Dieſis minor 125 : 128

Die Differenz iſt das Comma 80 : 81.

Der groſſe halbe Ton iſt zweyerley:

1) Limma majus 25 : 27
2) Hemitonium majus 15 : 16.

Wenn wir die Tonart C dur mit der Tonart C moll vermengen, ſo haben wir zu den oben angezeigten 13. chromatiſchen Klängen auch noch ♭e, ♭a, ♭d, ♭g nöthig, denn ds giebt als Secunda ſuperflua mit c kein ♭e, als kleine Terz zu c ab, weil es um die kleine Dieſin von ihm unterſchieden iſt. Das gs giebt kein ♭a ab; der Unterſchied zwiſchen beyden iſt wiederum die kleine Dieſis. Das cs giebt kein ♭d ab; der Unterſchied zwiſchen beyden iſt die groſſe Dieſis 625 : 648. Das fs giebt kein ♭g ab, weil es um die kleine Dieſin 125 : 128 von ihm unterſchieden iſt. Die Temperatur aber hebet dieſen groſſen Unterſchied auf, daß, in Abſicht auf das Clavier, gar keiner vorhanden iſt; in Abſicht aber auf das temperirte Telemanniſche Syſtem, ſolcher nur ein Comma telemannicum beträgt. Der Unterſchied des Telemanniſchen und ſyntoniſchen Commatis beträgt auf einem zweyfüßigen Monochord ohngefehr den dritten Theil eines Scrupels.

11. Wie liefert uns die Natur des Klangs das enharmonische Geschlecht zur Tonart C dur mit C moll vermenget?

Folgender Gestalt:

Enharmonische Octav in der Tonart C dur und C moll.

C Grundton, (Sonus fundamentalis)
Cs Hemitonium minus 24 : 25
♭D Hemitonium majus 15 : 16
D Tonus major 8 : 9
Ds Secunda superflua 64 : 75
♭E Tertia minor 5 : 6
E Tertia major 4 : 5
F Quarta 3 : 4
Fs Tritonus 32 : 45
♭G Hemidiapente 25 : 36
G Quinta 2 : 3
Gs Quinta superflua 16 : 25
♭A Sexta minor 5 : 8
A Sexta major 3 : 5
𝄪A Sexta superflua 128 : 225
♭H Septima minor 5 : 9
H Septima major 8 : 15
Octava 1 : 2.

Das sind 18. Kläge in einer Octav.

12. Warum werden denn die grossen halben Töne E F und H c nicht getheilet?

Weil in der Tonart C weder 𝄪E noch Hs vorkommen.

13. Da die grossen halben Töne von zweyerley Art sind, Limma majus und Hemitoninm majus, wie werden denn diese getheilet?

Limma majus Cs D theilet sich in die grosse Diesin 625 : 648 und in das Hemitonium minus 24 : 25: Cs ♭D Diesis major
♭D D Hemitonium minus.

14. Wie theilet sich aber Hemitonium majus ein?

In die kleine Diesin 125 : 128 und in das Hemitonium minus:

Gs ♭A Diesis minor
♭A A Hemiton. minus.

15. Kommt denn das Limma minus nicht auch vor in dem enharmonischen Geschlechte?

Nein, denn es wird als ein kleiner halber Ton behandelt.

16. Was finden sich nun für enharmonische Intervallen?

Folgende 1.) die kleinste Secund, z. E. cs ♭d, fs ♭g, gs ♭a, ais ♭h ꝛc.
2.) die grösseste Terz, z. E. ♭H ds
3.) die grösseste Quart, z. E. ♭A ds
4.) die kleinste Quint, z. E. cs ♭g
5.) die kleinste Sext, z. E. cs ♭a
6.) die grösseste Septime, z. E. ♭a gs
7.) die kleineste Octav, z. E. ds ♭d

17. Werden denn diese Intervallen auch gebrauchet?

In der Melodie wenig, wohl aber zu rechter Zeit in der Harmonie.

18. Kommen denn in jeder Tonart obige 17. Intervallen vor?

Allerdings. Die Tonart C hat zwar kein Eis, aber die Tonart G braucht schon eines. In der Tonart D erscheinet Hs. In der Tonart A kommt ein xF vor. E dur braucht xC, H dur xG, Fs dur xD, Cs-dur xA-, Gs dur ein xE und endlich Ds dur ein xH.

Ferner: C moll braucht ♭h ♭e ♭a ♭d ♭g und auch wohl ♭c.
F moll nebst diesen auch wohl ♭f.
♭H moll ♭♭h nebst den vorigen
♭E moll ♭♭e nebst den vorigen
♭A moll ♭♭a nebst den vorigen
♭D moll ♭♭d nebst den vorigen
♭G moll ♭♭g nebst den vorigen
♭C moll ♭♭c nebst den vorigen
♭F moll ♭♭f nebst den vorigen.

Und vermittelst aller dieser Tonarten kommen innerhalb der Octav 5 mal 7. oder 35. Noten vor, als:

1.)	C	D	E	F	G	A	H
2.)	Cs	Ds	Eis	Fs	Gs	Ais	Hs
3.)	xC	xD	xE	xF	xG	xA	xH
4.)	♭C	♭D	♭E	♭F	♭G	♭A	♭H
5.)	♭♭C	♭♭D	♭♭E	♭♭F	♭♭G	♭♭A	♭♭H

Diese 35. werden durch die Temperatur auf 12. reduciret, mit welchen sie alle 35. mit Zufriedenheit des Gehörs, können hörbar gemachet werden. Die Begleitung so die grösseste Quart und die kleineste Quint bekömmt, verändert die Natur der eigentlichen Quart und Quint.

Verlanget man sie aber von einander unterschieden, so darf man nur nach Herrn Capellmeisters **Telemanns** Vorschlage den Raum der Octav in 55. geometrische Abschnitte (Commata) theilen, so bekommt ein jeder seinen besondern Raum und Platz, als:

Die kleineste Secund bekommt 1. Comma
Der kleine halbe Ton oder grosse Prime 4.
Der grosse halbe Ton 5.
Der ganze Ton 9.
Die kleineste Terz 10.
Die übermäßige Secund 13.
Die kleine Terz 14.
Die grosse Terz 18. Commata. u. s. w.

S. Anw. zur Rational-Rechnung S. 223. u. *Can. harm.*

Von denen doppelt erhöheten Tönen in der Tonart C kommt nur das xF, von denen doppelt erniedrigten aber ♭♭h ♭♭e ♭♭a ♭♭d ♭♭g und ♭♭C vor.

19. Warum das?

Herr Telemann statuiret in jeder Octav nicht mehr als 28. Intervallen, und zwar jedes auf viererley Art. Hätte er nun in der Tonart C dur ein xC statuiret, so wären nebst andern fünferley Quinten hervor gekommen, als: f ♭♭C, f ♭C, f C, f Cs, f xC. Wenn man fragt: wie vielerley Noten können wohl in der Musik der Benennung nach vorkommen? so kan man wohl sagen: fünfmal sieben, oder 35. Wenn man aber fragt: wie viel Noten sind in einer Tonart in der Octav nöthig? so glaube ich, man könne mit 18. auskom-

auskommen, als in der Tonart C dur ohne Vermengung mit C moll mit folgenden: c cs d ds e f fs g gs a ais ♭h h

Das sind 13. Klänge oder Noten. Wird aber C dur mit C moll vermenget, so können noch folgende vorkommen: ♭e ♭a ♭d ♭g
Das wären zusammen 17. und die Octav ist der 18de Ton.

C Cs ♭D D Ds ♭E E F Fs ♭G G Gs ♭A A Ais ♭H H

In der Tonart G dur mit G moll bleibet das ♭G weg, und das Eis kommt noch darzu.

Die Tonart D dur mit moll braucht, kein ♭D bekommt aber ein Hs.
Die Tonart A dur hat ♭A nicht nöthig, aber ein xF.
E braucht kein ♭E, aber ein xC.
H kan ♭H entbehren, aber es muß ein xG haben ꝛc. ꝛc.

Jede Tonart, die mit der weichen gleiches Namens vermenget wird, hat von ihrem Grundklange 10. Quinten über sich, und 6. unter sich, als z. E. C

C	G	D	A	E	H	Fs	Cs	Gs	Ds	Ais
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
C	F	♭H	♭E	♭A	♭D	♭G				
	1.	2.	3.	4.	5.	6.				

Bey einer guten Clavier-Temperatur giebt Fs auch ein ♭G, Cs ein ♭D, Gs ein ♭A, Ds ein ♭E und ♭H, ein Ais ab, und man kan mit 12. Tasten nicht nur 17. sondern gar 35. Noten, mit Beyfall des Gehörs hörbar machen, als mit C D E F G A H auch
♭♭D ♭♭E ♭F ♭♭G ♭♭A ♭♭H ♭C, und
Hs xC xD Eis xF xG xA.
Mit Cs Ds Fs Gs Ais, auch
♭D ♭E ♭G ♭A ♭H.
Mit Cs Ds Fs und Ais, auch
xH ♭♭F xE ♭♭C (*)

Solte

(*) Herr Capellmeister Telemann wird uns sein Intervallen-System bald mehr erklären. Es enthält 42. Tonarten, als 21. harte, und 21. weiche. 1.) C D E F G A H, 2.) Cs Ds Eis Fs Gs Ais Hs, 3) ♭C ♭D ♭E ♭F ♭G ♭A ♭H, jede dur und moll, und in jeder 28. Intervallen innerhalb der Octav. Setzt man gleich nicht aus allen, so können sie doch alle 42. bey der Transposition vorkommen.

Solte eine Note vorkommen, die eine dreyfache Erhöhung brauchte, so würde es x𝄪F seyn, welches mit Gs hörbar zu machen. So weit aber wird man sich nicht leicht versteigen.

Von den Intervallen aller dreyen Geschlechter ist noch folgendes anzumerken:

1.) Die Octav lernet man am leichtesten kennen, denn ihre beyde Enden haben einerley Benennungen, als: C c, D d ꝛc.

2.) Die Quint ist um einen ganzen Ton grösser als die Quart. Oder sie enthält zwey Terzen, eine grosse und eine kleine.

3.) Die falsche Quint enthält zwey ganze Töne und zwey grosse halbe Töne, ihre Replike der Triton aber drey ganze Töne:

h c d e f g a h

Sie theilet sich in zwey kleine Terzen h d f.

4.) Die verminderte oder kleineste Quart, als die Replike von der übermäßigen Quint, ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die eigentliche diatonische Quart, z. B. gs c.

5.) Die grosse Terz ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die kleine Terz, d f fs.

6.) Die kleine Terz ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die kleineste Terz, und diese ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die kleine Terz, d f, ds f.

7.) Die kleine Sext ist um einen grossen halben Ton grösser, als die Quint, e h c.

8.) Die grosse Sext ist um einen ganzen Ton grösser als die Quint, c g a.

9.) Die grösseste Sext ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die grosse Sext, c a ais.

10.) Die kleineste Sext ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die kleine Sext, e eis c.

11.) Die grosse Septime ist um einen grossen halben Ton kleiner, als die Octav, c h c.

12.) Die kleine Septime ist um einen ganzen Ton kleiner, als die Octav, d ⁀ c ‿ d.

13.) Die kleineste Septime ist um einen kleinen halben Ton kleiner, als die kleine Septime, und enthält drey kleine Terzen,

g gs ‿ f gs h d f.

14.) Die grösseste Septime im enharmonischen untemperirten Geschlecht ist um eine Diesin, und im temperirten um ein Comma Telem. kleiner, als die Octav, c hs c.

15.) Die kleine None ist um einen grossen halben Ton grösser, als die Octav, c c- ♭d-.

16.) Die grosse None ist um einen ganzen Ton grösser, als die Octav, c c- d-.

17.) Der kleine halbe Ton wird auf einer Linie oder Spatio in Noten vorgestellet, als c cs, ♭e ♮e.

18.) Der grosse halbe Ton erfordert eine Klangstufe: e f, gs a, d ♭e.

19.) Ein ganzer Ton, oder Secunde ist um einen grossen halben Ton grösser, als der kleine halbe Ton, oder um einen kleinen halben Ton grösser, als der grosse halbe Ton, c cs d, c ♭d d.

20.) Die übermäßige Secund ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die grosse Secund, c ⁀ d ds.

21.) Die grösseste Quart im temperirten enharmonischen Geschlecht, ist um ein Telemannisch Comma kleiuer als die Quint, c xf g.

22.) Die kleineste Quint im temperirten enharmonischen Geschlecht, ist um ein Telemannisch Comma grösser, als die Quart, xf c.

23.) Ein Telemannisch Comma ist der 55.ste Theil von dem Raum der Octav, oder der neunte Theil eines Telemannischen ganzen Tons, nach geometrischer Theilung.

Dem Telemannischen oder dem temperirten Commati kommt sehr nahe das Comma syntonum 80 : 81.

20. Ich habe oben gehöret, daß der Unterschied zwischen diesen zweyen Commaten auf einem zweyfüßigen Monochord ohngefehr den dritten Theil eines Scrupels betrage. Was verstehet man denn durch das Wort Scrupel?

Wenn

Wenn die Länge eines Fusses in 1000. Theile getheilet wird, so heißt ein solcher Theil ein Scrupel.

Syntonisch Comma	2000.00 :	1975. 30	C bbD
Telemannisch Comma	2000.00	1974. 95	C bbD
	Differentia	— 35.	

Wenn nun ein Scrúpel in 100. Theile könnte getheilet werden, so würde $33\frac{1}{3}$ der dritte Theil davon seyn; das Telemannische Comma aber ist um 35. solcher kleinen Theile grösser, als das syntonische Comma.

Nach dem syntonischen Commate ist zu wissen nöthig das Comma ditonicum oder Pythagoricum 524288 : 531441.

Um dieses kommt man über die Octav zu hoch hinaus, wenn man 12. Quinten ganz natürlich rein im Verhalt 2 : 3 stimmet.

Dieses diatonische Comma ist um das Schisma 23768 : 32805 grösser als das syntonisch 80 : 81.

Nach diesem ist noch übrig das Diaschisma 2025 : 2048; und dieses ist um das Schisma kleiner als das syntonische Comma.

Das Comma syntonum und das Diaschisma machen die kleine Diesin 125 : 128 aus.

Diesis minor und Comma syntonum machen die grosse Diesin aus. Doch dieses gehöret mehr in die Lehre von der Temperatur, als in die Lehre von den Intervallen. (*)

21. Wie werden die Intervallen noch mehr eingetheilet?

In consonirende und dissonirende. Ein consonirend Intervall fällt lieblich ins Gehör, doch eines mehr als das andere. Ein dissonirend Intervall macht eine Widrigkeit, welche aber zum Vergnügen ausschlägt, wenn die Dissonanz behörig aufgelöset wird. Die zwey Töne eines dissonirenden Intervalls müssen aber so beschaffen seyn, daß beyde mit andern Tönen eine Consonanz abgeben können. Z. Ex. d- dissonirt mit c-, giebt aber zu g eine consonirende Quint; cs- dissonirt mit c, giebt aber zu a eine consonirende grosse Terz ꝛc.

(*) Aus dieser Beschreibung der Intervallen aller dreyer Klanggeschlechter wird man nun andere Schriftsteller, als Cartesium, Werckmeistern, Printzen, Neidhardt, Mattheson, Mitzler, Scheiben, u. a. m. besser verstehen, und einsehen wie ferne ihre Meynungen gegründet sind oder nicht.

Alle wahre Consonanzen sind in dem siebenstimmigen harten Accorde enthalten; das heist so viel: er enthält alle die Verhältnisse der Consonanzen:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 8
C c g c- e- g- c=

Als 1.) die Octaven 1 : 2, 1 : 4, 1 : 8
C c, C c-, C c=

Hier wird die vierfache Octav 1 : 16 C c≡, und die fünffache 1 : 32 C c== nicht ausgeschlossen. Alle haben die Zahl 1.

2.) Die Quinten 1 : 3, 1 : 6 : 2 : 3,
C g, C g- c g

und 4 : 6 c- g-, diese hat mit 2 : 3 einerley Verhalt.

3.) Die grossen Terzen 1 : 5, 2 : 5, 4 : 5
C e-, c e-, c- e-

Diese drey, die Octav, die Quint und grosse Terz verdienen den Namen der vollkommenen Consonanzen, obschon die Octav vollkommener ist als die Quint, und die Quint als die grosse Terz, weil sie alle drey mit einer Taste auf der Orgel hörbar gemacht werden, und das Ohr sie nur vor einen Klang annimmt; ja es ertönet auch wohl die grosse Terz doppelt, und die Quint dreyfach:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 8 : 10 : 12 : 16
C c g c- e- g- c= e= g= c≡

Das sind 10. Klänge unter dreyerley Namen, mit einer Taste belebet, die alle vor eine Unität gelten.

Menschen sollen sich kein Gleichniß von GOtt machen. Wie aber, wenn sich GOtt in dem Klange selber eins von einer Unität macht, die zugleich eine Trinität ist? (*)

4.) Die Quarten 3 : 4, g c- und 3 : 8 g c=.

22. Warum

(*) GOtt offenbaret sich nicht nur in seinem Worte, sondern auch in seinen Creaturen, und auf eine besondere Art in der Natur des Klangs. Ein anders ist GOtt in den Creaturen erkennen, und wieder ein anders die Creaturen als GOtt verehren, wie die Egyptier und andere Heyden thaten, und noch thun. Die Möglichkeit, daß ein einiger GOtt in dreyen unterschiedenen Personen sey, erhellet gar schön und deutlich in der Triade harmonica perfecta. Unser Ohr nimmt die Klänge, welche in denen Verhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 und ihren Compositis stehen, unter dreyerley Namen, in einer rein gestimmten Orgel nur vor einen Ton oder Klang an.

22. Warum soll aber die Quart der grossen Terz nachstehen?

Darum, weil ihre Verhältnisse sich nicht auf 1. auch nicht auf 2. gründen, sondern erst auf 3. Die Quart ist alsdenn eine vollkommene Consonanz, wenn sie der Quint Stelle vertritt; Auch beym Accord 2. 4 und 6. ist die Quart nicht schuld an der Dissonanz, sondern der Baß, der sich mit der Secund nicht vertragen kan; thut man den Baß weg, so ist keine Dissonanz vorhanden; oder thut man die 2. weg, so consonirt die 4. mit der 6. sehr schön. Auch bey dem Accord der $\frac{4}{3}$ ist die Quart nicht schuld an der Dissonanz, sondern die 3, die im Grunde des Satzes eine Septime ist:

7 f	6 h		Wenn sie aber der Quint ihre Stelle nicht ver-
5 d	4 g		treten kan, so gehet es ihr wie der Quint,
3 h	3 f		wenn sie der Septime ihre Stelle vertreten
1 g	1 d		muß:
7 g	5 g		
5 e	3 e		
3 c	6 a		
1 a	1 c		

Auch mit der None und Septime ist sie nicht schuld an der Dissonanz, sondern der Baß eines Grundaccords, der sich mit dem herrschenden Accord, der eine Septime bey sich hat, vermischet:

7 f=	4 f=	e=		Doch diese Quart soll nicht Quart,
5 d=	9 d=	c=		sondern Undecima heissen; sie
3 h-	7 h-	c=		war auch vorher eine Dissonanz,
8 g-	5 g-	g-		und wurde aus einer Septime
1 G	1 c	c		eine Quarte oder Undecima.

Die Quart wird also zu einer Dissonanz zufälliger Weise, wie auch die Quint und Terz. Secunden und Septimen aber sind es allemahl.

5.) Die kleine Terz 5 : 6 e- g-

Daß die kleine Terz viel unvollkommener sey, als die grosse Terz, kan man aus ihrem Verhalt ersehen, der keine 1. 2. 3. oder 4. aufweiset, doch ist sie der Quart als einer verkehrten Quint vorzuziehen, weil sie sich auch mit der Quint wohl vereragt, welches die Quart nicht thut, oder thun kan, denn sie machet mit derselben eine Dissonanz aus, nemlich eine Secunde. Fünf Sechstheil von C geben eine kleine Terz ♭E, aber 1. 2. und 4 Fünftheil von C geben alle drey die grosse Terz e- e E. Die kleine Terz wird nicht

vom Grundtone gegeben wie die grosse, sondern von der Quint angewiesen, nicht gegeben; g- ist von C 1 Sechstheil und 5 Sechstheil geben ein ♭E.

6.) Die grosse Sext 3 : 5 g e-. Drey Fünftheil von einem C geben die grosse Sext A.

7.) Die kleine Sext 5 : 8 e- c=; fünf Achttheil vom C geben die kleine Sext ♭A, verstehe zu C.

Das sind die eigentlichen Consonanzen, oder consonirende Intervallen.

Schein-Consonanzen, die unter der Gestalt der Consonanzen erscheinen, sind 1.) die falschen Quinten, die eigentlich so genannte falsche, in der Tonart C dur h f, und die übermäßige e gs, welche oftermahlen sich wie die guten Quinten, frey und ungebunden aufführen; dergleichen thun auch ihre Repliken, die falschen Quarten.

2.) Die falschen Terzen und ihre Repliken die falschen Sexten, denn sie werden ganz anders gebraucht als die wirklichen Dissonanzen.

3.) Die falschen Octaven, die verminderten und übermäßgen.

Diese falsche Quinten, Quarten, Terzen und Sexten sind eher Dissonanzen als Consonanzen zu nennen. Sie dürfen sich auch nicht überall sehen und hören lassen, sondern sie haben ihren von der Natur des Klangs ihnen angewiesenen Ort und Stelle.

Dissonirende doch unentbehrliche **Intervallen** sind alle Secunden, Septimen, Nonen, als erhöhete Secunden, die Tritons mit der Secunde und kleinen Terz, die grosse Prime x, z. Ex. c cs, oder der so genannte kleine halbe Ton. Diese können niemahlen die Gestalt einer Consonanz annehmen.

Unter den Dissonanzen hat die kleine Septime bey allen herrschenden Accorden einen grossen Vorzug vor allen andern Dissonanzen, **denn sie, wie auch ihre Abstammlinge haben die Freyheit frey und ungebunden zu erscheinen, müssen aber wie andere Dissonanzen abwerts aufgelöset werden.**

Es steiget auch oftmahl die None bey herrschenden Accorden frey und ungebunden über diese Septime hinauf, welche aber gern zurück in die Octav tritt. Bey herrschenden Accorden in der harten Tonart ist diese None groß, bey herrschenden Accorden der weichen Tonart aber ist sie klein.

g	h	d	f	a	e	gs	h	d	f
1	3	5	7	9	1	3	5	7	9

Wird

Wird der Baß von einem solchen Nonenaccorde weggethan, so entstehet auch ein Septimenaccord, dessen Septime, sowol die kleine als verminderte, sich frey ungebunden aufführet:

9	a	7	a	9	f	7	f
7	f	5	f	7	d	5	d
5	d	3	d	5	h	3	h
3	h	1	H	3	gs	1	Gs
1	G			1	E		

6 9 7 — 6 9 7 X
5b 4 — 5 4
E, F H c | Gs A Ds E

Dieses gehöret mehr in die Lehre von den Accorden, als von den Intervallen. Doch muß man wissen, daß es freye und ungebundene, und auch gebundene Dissonanzen giebt.

Der zweyte Punct.

Von denen Accorden.

Wer etwas gutes und regelmäßiges aus dem Kopfe will spielen lernen, der muß II. alle Arten der Accorde kennen.

23. Was ist ein Accord?

Eine Zusammenfügung einiger Intervallen; denn ein einziges Intervall macht noch keinen Accord aus, ob es wohl im zweystimmigen Spiel die Stelle eines Accords versehen muß. Aber nimmermehr wird einer gut zweystimmig spielen oder setzen lernen, der nicht alle Arten der Accorde kennet.

Der erste Accord ist der harte. Dieser wird uns von der Natur 1.) mit einer jedweden tief klingenden Saite 5. 6. und mehr stimmig gegeben, 2.) von der Trompete, Waldhorn und Posthorn, 3.) durch eine Querflöte oder enge Orgelpfeiffe ꝛc.

Erklinget eine Saite C, so höret man gelinde mit ertönen die Octav c, die Doppelquint g, die Doppeloctav c-, die dreyfache grosse Terz e-, ja wohl noch mehrere. Die Saite C betrachtet man in ihrer Länge zwischen beyden Stegen als ein **Ganzes**, die Octav c als ein **Halbes**, die Doppel

quint

quint g' als ein **Drittheil**, die Doppeloctav c- als ein **Viertheil**, die dreyfache grosse Terz e- als ein **Fünftheil.** Oder man kan auch sagen: Das Ganze, oder das C theilet sich, oder läßt sich theilen in 2. Zweytheil, in 3. Drittheil, in 4. Viertheil, in 5. Fünftheil, in 2 c, 3 g, 4 c-, und 5 e-. Das sind auch die fünf erstere Töne, welche die Trompete angeben kan, als ein fünfstimmiger harter Accord C c g c- e- oder wenn die Saite F hiese F F c f a, und so mit allen tief klingenden Saiten, sie heissen wie sie wollen. Wenn nun so ein Accord recht vollkommen natürlich rein mit Saiten oder Pfeiffen eingestimmet wird, so klingt er, als wenn es nur ein Ton wäre. **Da sind denn fünf Klänge unter dreyerley Namen, in einem Klang oder Accord vereiniget.**

Das ist die musikalische Sonne, von der alle übrige Accorde entstehen und angewiesen werden.

Der andere Accord ist der weiche, der anstatt der grossen Terz eine kleine hat. Aber diese kleine Terz wird nicht so von der Natur gegeben, wie die grosse, die 1. Fünftheil vom Ganzen ist; sondern sie hat ihr **Daseyn** zweyen harten Accorden zu danken.

Ein harter Accord weiset auf den andern. Sehen wir den Accord c g c- e- als einen herrschenden Accord an, so weiset er uns einen Grundaccord an, der ist F a c- f-. Setzen wir diese beyde harte Accorde aneinander f a c e g, so finden wir in diesen 5. Tönen auch einen weichen Accord f a c e g.

Das e- war 1. Fünftheil von C, und 3. Fünftheil von C geben ein A. Eben der Ton, der C c g c- e- als einen harten Accord darstellte, der weiset uns ein A an, das mit c e, so wir schon haben, einen weichen Accord ausmacht, in den Verhältnissen 10 : 12 : 15

A c e

Oder, wenn wir den weichen Accord auch fünfstimmig verlangen,

5 : 10 : 15 : 20 : 24

A a e- a- c=

Also gründet sich der harte Accord auf die Zahl 1. und der weiche auf die Zahl 5, wie schon oben gesagt worden. Erst muste ein harter da seyn, ehe ein weicher entstehen konnte.

In diesen Verhältuissen sehen wir, warum der harte Accord viel vollkommener ist, als der weiche. Bey dem weichen muß der Grundton A seine natür-

natürliche grosse Terz cs-, die er bey sich führet, verlassen, und die kleine c-, welches ein Achttheil von C, als dem Grundton des ersten harten Accords war, dafür annehmen.

Der erste weiche Accord A c e, muß also etwas verlassen, was sein Grundton hatte, und etwas dafür annehmen, das er nicht, sondern der erste harte hattte.

Kein weicher Accord kan einen herrschenden Accord abgeben, denn die herrschende Accorde müsse alle harte seyn. Alle weiche Accorde aber können Grundaccorde seyn.

24. Wenn nun A c e ein Grundaccord einer weichen Tonart ist, wie heisset denn sein herrschender Accord?

Die Quint eines Grundaccords ist allemahl der Grundton seines herrschenden, und also ist e gs h der herrschende Accord von der weichen Tonart A moll. (*)

Ein Accord allein kan niemahls eine Tonart bestimmen, sondern der Grundaccord, und dessen herrschender Accord bestimmen eine Tonart. Diese beyde machen hernach auch die Nebenaccorde, und die Neben Tonarten bekannt. Wovon weiter hin.

25. Wenn c e g ein Grundaccord ist, so wird g h d sein herrschender Accord seyn?

Das ist aus dem vorhergehenden leicht zu schliessen. Und nun kan man die unvergleichliche Anverwandschaft der Accorde einsehen, als:

C enthält ein g und ein e-
G enthält d- und h-
E enthält h und gs-
c- weiset auf ein F, denn c- ist ein Viertheil von C, und drey Viertheile geben ein F
F enthält c- und a- und nun haben wir nicht nur die Klänge der diatonischen Klangleiter von der Tonart C dnr, c d e f g a h c,

(*) Mit der Zahl 5. wird der harte Accord vollkommen. Z. B. 1:2:3:4:5 C c g c- e- Wenn nun dieser vor den ersten harten Grundaccord angenommen wird, so gründet sich der herrschende Accord des ersten weichen Grundtons a c e auf das E, mit seiner Quint h, und Terz gs.

sondern auch einen Ton aus der chromatischen Octav, nemlich das gs-, als denjenigen Klang, ohne welchen keine Tonart A moll seyn kan. Denn der Accord a c e kan nicht nur der Grundaccord der ersten weichen Tonart, sondern auch ein Nebenaccord von der Tonart C dur seyn, und wird alsdenn erst ein Grundaccord, wenn e gs h vorhergegangen.

Und nun haben wir Töne zu 3. harten, zu 3. weichen, und zu 2. anomalischen Accorden.

Die 3. harten Accorde sind: 1) c e g, 2) g h d, und 3) f a c.
Die 3. weichen sind: 1) a c e, 2) e g h, und 3) d f a.
Die 2. anomalischen sind: 1) h d f, und 2) c e gs.

Die dritte Art der Accorde ist der weiche mit der falschen Quint h d f, das ist der siebende, der sich auf den siebenden diatonischen Klang, das h gründet. Bey diesem Accorde muß das h seine natürliche Quint fs und Terz ds verleugnen, und dafür f und d annehmen. So unfreundlich er nun auch mit seiner falschen Quint lautet, so unentbehrlich ist er, sowohl in der harten, als in der weichen Tonart.

Weiter hin werden wir auch lernen, wenn er sich kan hören lassen.

Aus diesem entstehet die **vierte Art der Accorde**, nemlich der andere anomalische, mit der falschen Quint und grossen Terz, wenn dem h seine natürliche grosse Terz ds gelassen, und die falsche Quint f darzu genommen wird. Er gehöret nur zur weichen Tonart, deren herrschender Accord allemal nach ihm folgen muß.

Die fünfte Art der Accorde ist die dritte Art der anomalischen, mit der grossen Terz und übermäßigen Quint, c e gs.

Die sechste Art der Accorde ist die vierte Art der anomalischen, und bestehet aus einer kleinen Terz und übermäßigen Quint, c ♭e gs. Wenn man z. Ex. aus der Tonart C moll im enharmonischen Geschlechte ins A moll plötzlich übergehen will, so kan er sich ereignen. Es ist aber ein Sprung dabey vermacht, der nicht klein ist.

26. Was ist von diesen sechserley Arten der Accorde mehr zu wissen nöthig?

Der erste, als der harte, hat ein besonders Vorrecht vor allen andern, denn kein anderer als der harte Accord, kan sowohl einen Grundaccord, als auch einen herrschenden Accord abgeben, als welcher nebst dem Grundaccorde die Tonarten bestimmet.

Er

Er hat auch die Freyheit, wenn er als ein herrschender Accord gebrauchet wird, die kleine Septime frey und ungebunden anzunehmen; ja er brauchet nicht nur die kleine Septime, sondern auch die None frey und ungebunden, wenn er sich nemlich als einen herrschenden aufführet, welche None in der harten Tonart groß, in der weichen aber klein ist.

Ein jeder harter kan auch ein Grund- oder Endigungsaccord seyn.

Der harte wird auch als ein Nebenaccord in beyderley Tonarten gebrauchet.

In der achtsaitigen Octav der harten Tonart kommt er dreymal vor; z. Ex. In der Tonart C dur, ohne Nebentonart, ist

c e g der Grund- oder Endigungs-
g h d der herrschende, und } Accord.
f a c der Neben-

In der achtsaitigen Octav der weichen Tonart, zum Ex. in A moll, a h c d e f gs a kommt der harte Accord nur zweymal vor,

e gs h als herrschender,
f a c als Nebenaccord.

27. Kommt der harte Accord in der Tonart A moll nicht auch mit c e g und d fs a vor?

In seinen Nebentonarten wohl, als c e g in seiner ersten harten Nebentonart C dur, als ein Grundaccord, wie auch als ein herrschender der Nebentonart F dur; d fs a aber nur als ein herrschender von der Nebentonart G dur.

28. Also gehören die Klänge fs und g nicht in die diatonische Klagleiter der Tonart A moll?

Nein, sondern in die chromatische, a ♭h h c cs d ds e f fs g gs a. Will man denen Singschülern eine diatonische Klangleiter von der Tonart A moll vorschreiben, so müssen es folgende Noten seyn: a h c d e f gs a. Man kan auch mit dem gs den Anfang machen, und bis ins f steigen, und zwar um der übermäßigen Secunde f gs willen, welche Schwierigkeiten verursachet.

29. Das Intervall der übermäßigen Secund, allhier f gs, ist ja aber in der melodischen Tonfolge verboten?

Dieses Verbot hat keinen Grund, und wird heut zu Tage auch wenig mehr beobachtet.

30. Aber könnte man bey Bezeichnung der weichen Tonart die grosse Terz des herrschenden Accords, in A moll gs, nicht so gleich vorzeichnen, weil ohne dieselbe keine weiche Tonart existiren kan?

Mit eben dem Rechte, als man heut zu Tage in der Tonart D moll, dem h ein b vorzeichnet, welches man sonsten auch nicht that, denn die Vorzeichnung gründet sich auf die diatonische Tonfolge, und das Hemitonium Modi ist in der weichen Tonart so nöthig als in der harten. Jedoch dieses gehöret eigentlich in die Lehre von den Tonarten.

31. Was ist vom weichen Accorde insbesondere zu merken?

Daß kein weicher Accord einen herrschenden abgeben kan, ist schon gesagt worden. Ferner ist zu merken:

Die harte Tonart hat nur einen harten Nebenaccord, die Nebentonarten ausgenommen; die weiche hat ebenfalls nur einen weichen Nebenaccord, z. Ex. die Tonart A moll hat d f a. Denn e g h ist schon ein Grundaccord einer Nebentonart, nemlich E moll.

Der weiche Accord ist nicht so sehr zur Freude und Munterkeit geschickt, als der harte; ja sogar der herrschende harte Accord einer weichen Tonart hat die Munterkeit nicht, die der herrschende der harten Tonart hat, weil sein Grundaccord ein weicher ist.

32. Was ist vom ersten anomalischen Accorde, z. E. h d f zu merken?

Daß er sowohl in der harten Tonart C dur, als in der weichen A moll vorkömmt, doch mit dem Unterschiede: C dur hat ihn auf der siebenden diatonischen Saite oder Stufe, A moll aber auf der andern. In der weichen Tonart kan er gleich nach dem Grund- oder Endigungsaccorde folgen, in

der harten Tonart aber nicht, sondern es muß der harte Nebenaccord vor ihm hergehen.

c f h e | a h e a.

Man hat gelehret: Der erste anomalische Accord käme in der weichen Tonart dreymahl vor, z. Ex. in A moll h d f, fs a c und gs h d: aber dieser Irrthum ist theils aus der falsch angegebenen Tonfolge a h c d e fs gs a, da man das fs im Aufsteigen, als einen diatonischen Klang angesehen, theils daher, daß man den Accord der verminderten Septime, gs h d f, vor einen Stammaccord gehalten, entstanden, da er doch nur ein Abstammling von dem herrschenden Accorde mit der None e gs h d f ist. In der harten Tonart hat er auf der siebenden Klangstufe statt, aber nicht in der weichen: zum Ex.

c- f h e a d g c.

Das gehet an. Aber dergleichen thut in der weichen Tonart nicht gut:

5= NB. 5 NB.
a d gs c fs h e

Da siehet man sich genöthiget nach dem falschen Accorde gs h d einen noch fälscher c e gs hören zu lassen. Ich gebe mit diesen Buchstaben lauter Baßnoten zu Accorden an. Wer etwas vom Generalbaß versteht, wird meine Meynung leicht einsehen.

Der andere anomalische Accord, zum Ex. h ds f kömmt nur in der weichen Tonart in chromatischen Sätzen vor: zum Ex.

h- | c= cs= d= ds= e=
e | a a d H Gs
6

Der dritte anomalische Accord c e gs kommt heut zu Tage in chromatischen Gängen oft vor, sowohl in der harter als weichen Tonart, z. Ex.

g- gs- a | a ais h
c f d g
5+

oder: A | e c f.

In dem ersten Beyspiel erscheinet die übermäßige Quint, in der Ober-

stimme frey anschlagend, doch der Baß darzu ist schon vorhanden; In dem andern aber ist ihr Klang in der Oberstimme schon vorhanden, und der Baß kommt erst darzu.

Der vierte anomalische Accord ist so beschaffen, daß sein Baß und Terz schon vorhanden seyn müssen, zum Ex.

g- gs — a-
♭e- ♭e- d- c-
c c H A

Das Gehör wird mit dieser Quint betrogen, denn es glaubet eine kleine Sext zu vernehmen, die wiederum rückwerts gehen werde; allein die übermäßige Quint strebt einen grossen halben Ton über sich, wie oben zu ersehen.

g- | ♭a — g-
♭e- ♭e d- ♭e-
c c H c
6b b7

Alle diese sechserley Arten von Accorden können Stammaccorde seyn, deren jeder zwey Abstammlinge hat, als

1.) den Sextenaccord
2.) Quartaccord.

Stammaccord	c	e	g
Erster Abstam̃ling	e	g	c-
Zweyter Abstam̃ling	g	c-	e-

Der erste ist vollkommener als der andere, und zwar in allen 6. Arten der Accorde.

Die fünf ersten Arten vertragen alle eine Septime über sich, und alsdenn sind sie einer dreyfachen Versetzung fähig. Diese Septimen sind bey herrschenden Accorden allemahl kleine Septimen, welche sowohl gebunden als ungebunden können gebraucht werden. Die übrigen Accorde aber verlangen zubereitete oder gebundene Septimen.

33. Es wird aber auch die kleineste Septime frey anschlagend oder ungebunden gebraucht; was hat es mit dieser vor eine Bewandtniß?

Der Accord der kleinesten Septime ist eigentlich kein Stammaccord, sondern ein Abstammling von dem herrschenden Accord der weichen Tonart, welcher

welcher über der Septime auch die kleine None über sich annimmt. Wenn nun der Baß von einem solchen Nonenaccorde weggethan wird, so bleibt der Accord der kleinesten Septime übrig.

Zum Exempel der herrschend Accord in der Tonart A moll

9 f 7
7 d 5
5 h 3
3 gs 1
1 c

Diese Septime erscheinet auch ungebunden, gleichwie es auch die kleine Septime thut, die im Grunde der Harmonie bey dem herrschenden Accorde der harten Tonart eine grosse None war, zum Ex. in der Tonart C dur:

9 a 7
7 f 5
5 d 3
3 h 1
1 G

Diese Septimen haben ihre Freyheit dem herrschenden Accorde zu danken. Mit Noten werde ich mich deutlich ausdrücken. v. Tab. I fig. 1.

Die herrschenden Accorde in diesen beyden Exempeln heissen d fs a c e, und H ds fs a c-.

Es nimmt sich auch wohl die grosse Septime auf dem Nebenaccorde der Quart die Freyheit ungebunden zu erscheinen:

6 9 7
5 4
h | c f g

Auf diese Art thut es auch die kleine auf dem Nebenaccorde der Quart in der weichen Tonart:

6 9 7
5 4 X
gs | a d e

Diese zwey Septimenaccorde haben keine brauchbare Abstammlinge. Es ist eine Vorausnahme dabey vermacht, weil der Baß die eigentliche Auflösung der 4. und 9. nicht erwartet.

Also giebt es: 1.) harte, 2.) weiche, 3.) viererley anomalische, 4.) Grundaccorde, 5.) herrschende, 6.) Nebenaccorde, 7.) Stammaccorde, 8.) abstammende Accorde.

Alle

Alle übrigen sind **vermischte Accorde**, die aus zweyerley Accorden zusammen gesetzt sind, bey welchen sich gebundene Quarten und Nonen finden, ingleichem die Septimen so in die Sext aufgelöset werden, wie auch die am untern Ende gebundene übermäßige Quinten, die am untern Ende gebundene Septimen, und die herrschende Accorde so mit der Grundnote des Endigungsaccords vermischet werden.

Diese vermischten Accorde brauchen alle einer Vorbereitung. Ich will einige beyfügen: Tab. I. fig. 2.

Aus diesen achterley Arten der Accorde bestehet in der Musik alle mögliche Zusammenfügung der Töne, und aus der Fortschreitung von einem Accorde zum andern alle nur zu erdenkende Melodie.

34. Waran kan man erkennen, welches Stammaccorde, abstammende oder vermischte Accorde sind?

Alle Accorde, die in einem richtig bezifferten Generalbaß entweder gar nichts, oder X, b, ♮, $\frac{5}{3}$, $\widehat{5}$, 5^{+}, 7, 78, $^{+}78$, $\frac{9}{7}$ über sich haben, sind Stammaccorde.

Alle Accorde, die 6, 6^{b} 6♮, $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6+}{5}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4+}{3}$ $\frac{4}{b\,2}$, 2+, 4+, über oder in sich haben, sind abstammende Accorde.

Der Accord mit der kleinen Septime, falschen Quint und kleinen Terz auf der Terz des herrschenden Accords der harten Tonaet; ingleichem der Accord der verminderten Septime, mit der falschen Quint, und kleinen Terz in der weichen Tonart sind zwar auch abstammende Accorde von dem herrschenden, mit der Septime und None; weil aber der Baß oder Grundton derselben, als im C dur G, und im A moll E, sich ihrer Herrschaft freywillig begeben, und solche ihren Terzen, als im C dur dem H, und im A moll dem Gs überlassen haben, so kan man diese beyde in solchen Fällen auch vor Stammaccorde ansehen, wie oben zu Ende des 1. Puncts gezeiget worden.

Die vermischten theilen sich in zweyerley Gattungen, 1.) die sich in einen Stammaccord, 2.) die sich in einen abstammenden auflösen, oder doch auflösen könnten, wenn der Baß die Auflösung abwartete.

Vermischte Accorde, die sich in einen Stammaccord auflösen, sind die,

deren Grundton 43, 98, $\frac{98}{43}$ 7, $\frac{7}{43}$ $\frac{7}{65}$ $\frac{7}{43}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{}{2}$ $\frac{}{4}$ über sich hat.

Vermischte Accorde, die sich in einen abstammenden Accord auflösen, sind die, deren Grundton 76, 76♯ $\frac{7\flat 6}{5\,4}$ $\frac{6}{5\sharp 6}$ $\frac{8}{7\,6}$ $\frac{7}{5\,2}$ $\frac{7}{5\sharp\,2}$ über sich hat.

Die dissonirende Stammaccorde werden oftermahlen in einen abstammenden Accord eines andern Stammaccords aufgelöset, als

7	6	9	8
		7	6
𝄻 4		𝄻 4	
E —		E —	

Alle diese Arten von Accorden lernet man im Generalbasse kennen; und wir werden sie künftig auch noch besser kennen lernen, wenn wir von einem zum andern werden schreiten lernen. Wir wenden uns nun zu dem dritten Punct.

Der dritte Punct.

Von denen Tonarten. (Modis.)

35. Was ist eine Tonart?

Eine Tonart ist ein Bezirk von Intervallen, und daraus entstehenden Accorden. Da wir nun in denen zweyen ersten Puncten von Intervallen und Accorden weitläuftig gehandelt haben, so ist es nun Zeit, auch von denen Tonarten deutlicher zu handeln, weil derselben schon zum öftern gedacht worden ist.

Wir haben heut zu Tage nicht mehr als zweyerley Tonarten, harte und weiche.

In der harten hat der Grund- oder Endigungs-Accord eine grosse Terz, und in der weichen eine kleine. So viel harte wir haben, so viel weiche giebt es auch.

Die erste harte und die erste weiche Tonart weisen uns die Grenzen einer Tonart auf eine sehr leichte Art an.

Nun wird uns zu gute kommen, was wir oben von der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Octav, und ihren Intervallen gelernet haben.

Die Tonart C tur soll die erste harte, und folglich A moll die erste weiche Tonart seyn.

Die erste harte Tonart C dur hat in ihrer Octav nicht mehr als sieben Intervallen, denn der Einklang kan nicht wohl unter die Intervallen gerechnet werden, nemlich Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven.

Eine solche Tonleiter der harten Tonart, wie C dur ist, hat 3. harte, 3. weiche, und 1. anomalischen Accord.

c e g | g h d | f a c,
a c e | e g h | d f a,
und h d f.

Der Grund- und Endigungs-Accord wird uns von dem Grundklange C gegeben, denn er enthält nebst den Octaven, die Quint g, und die Terz e-. Auf gleiche Weise wird uns von einem G ein d- und h- gegeben.

Diese beyden Accorde c e g und g h d bestimmen die harte Tonart C dur. Der erste c e g heißt der Grund- oder Endigungs-Accord, und der andere g h d dessen herrschender. Ein Accord allein kan keine Tonart bestimmen. Trias harmonica und Modus ist nicht ein Ding, wie in einer gewissen Clavierschule ganz falsch gelehret wird.

36. Das wären zwey harte Accorde, wo kommen die übrigen fünfe her?

Der Grundaccord c e g ist auch der herrschende der einen harten Nebentonart, nemlich von F dur. Ist nun g h d ein herrschender und c e g sein Grundaccord, so wird dieser Grundaccord zu einem herrschenden, sobald ich ihm eine kleine Septime ♭h gebe, und dieser weiset mir nicht nur f a c im chromatischen Tongeschlechte zu einem Grundaccorde einer Nebentonart an, sondern auch im enharmonischen f ♭a c zu einem Grundtone einer weichen Nebentonart. In diese Nebentonarten die in der enharmonischen Octav erscheinen, wollen wir uns jetzo nicht einlassen. Genug, C als ein herrschender Klang weiset uns ein F an, und dieses enthält ein a, und nun haben wir c e g als den Grundaccord,
g d h als den herrschenden,
f a c als einen harten Neben-
a c e als den 1. weichen Neben-
e g h als den 2. weichen Neben-
d f a als den 3. weichen Neben-
h d f als einen anomalischen Accord.

Folgende

Folgende Grundnoten werden sie alle 7. enhalten: Tab. I. fig. 3.

Diese sieben Accorde können auf viel und mancherley Art versetzet werden, wie wir künftig sehen werden.

So lange wir diese 7. Klänge und Accorde brauchen, so lange sind wir noch in keine Nebentonart ausgewichen.

Nun wollen wir auch die Accorde der ersten weichen Tonart A moll betrachten. Wie weiset uns die Natur dieselbe an? Gar artig. Der Ton e war gleich im ersten Grundaccorde als grosse Terz zu C. Ein e- ist 1. Fünftheil vom C, und 3. Fünftheil geben ein A. Wie C ein e-, G ein h- und F ein a- enthält, so enthält E ein gs- nebst h, und diß ist der herrschende Accord von der ersten weichen Tonart, ohne welchen kein A moll existiren kan; wohl a c e, als ein weicher Nebenaccord von der Tonart C dur, aber nicht als ein Grundaccord von der ersten weichen Tonart.

Dieser herrschende Accord e gs h kan sich sowohl nach g h d als nach c e g hören lassen: Tab. I. fig. 4.

Da siehet man die nahe Verwandschaft von der harten Tonart C dur, mit der weichen A moll.

Just der Klang, der den ersten harten Accord vollendete, den der Grundaccord der ersten harten Tonart gab, der wird der Grundklang von dem herrschenden der ersten weichen Tonart.

So bald nun ein gs als grosse Terz zu E in der Tonart C dur gehöret wird, so bald ist die Tonart A moll vorhanden.

Die harte Tonart C dur könnte nun die weiche A moll zur Noth entbehren, weil es doch noch 4. Nebentonarten hätte; aber die Tonart A moll kan die harte Tonart C dur gar übel entbehren; denn wenn man singet oder spielet a- g- f- e- d- c- h- a-, so ist das g schon aus der Tonart C dur entlehnet, denn der Grundaccord und sein herrschender bestimmen die achtsaitige Klangleiter, als in der Tonart C dur ist

c e g der Grundaccord, und
g h d f a der herrschende, der die Septime f und None a über sich annehmen darf, und diese beyden geben die achttönige Tonleiter:

c d e f g a h c.

In der weichen Tonart ist

a c e der Grundaccord, und
e gs h d f dessen herrschender mit der Septime und None.

Diese beyden geben die achttönige Klangleiter der weichen Tonart:

a h c d e f gs a.

Was hat nun die Tonart A moll vor einen Bezirk von Accorden, wenn ihm die harte Tonart C dur nicht zu Hülfe kommt? Antwort folgenden: Tab. I. fig. 5.

Also nicht mehr denn fünfe. Man müßte denn den anomalischen mit der übermäßigen Quint darzu nehmen: Tab. I. fig. 6.

Da siehet man, daß die Klänge fs und g chromatische Töne in der Tonart A moll sind, als fs neben F, und g neben gs.

Die weiche Tonart hat also den Grund- und herrschenden Accord ihrer nähesten harten Tonart gar zu gerne in ihrem Bezirk, nnd gebrauchet sich ihrer, als wenn sie ihr eigen wären: Tab. I. fig. 7.

Das fs, so man im Aufsteigen in der Tonleiter von A moll gebrauchet, ist noch fremder als das g, denn es gehöret in die Tonleiter von G dur.

Nun hat uns unser erwehlter Grundklang C, und dessen Quint und Terz g und e die erste harte, und erste weiche Tonart, C dur und A moll angewiesen. Der Accord c e g hat uns, da wir ihn als einen herrschenden ansahen, auch eine Nebentonart, F dur, angewiesen, welche sowohl in der harten Tonart C dur, als in der weichen A moll vorkömmt; Wo kommen aber nun die übrigen Nebentonarten her, weil eine jede Tonart 5. Nebentonarten im chromatischen Geschlecht hat?

Auf folgende Art. Da der Accord g h d in der Tonnrt C dur ein herrschender war, so ist nichts leichter zu denken, als: ich will diesen herrschenden auch als einen Grundaccord brauchen, so wird sein herrschender d fs a seyn, denn wie C ein e- enthält, so enthält D ein fs-; und diese beyde Accorde bestimmen mir die Nebentonart G dur.

Und nun ist uns der Weg gewiesen, auf welchem wir die noch übrigen Nebentonarten finden können. Unser angenommener Grundklang weiset uns denselben gar schön auf folgende Art:

Wie die Grundtonart C dur in die ihr am nechsten verwandte weiche Tonart A moll gehet, nemlich vermittelst ihres herrschenden Accords, so gehet die harte Nebentonart G dur in die ihr am nechsten verwandte weiche Tonart E moll, und die andere harte Nebentonart F dur in D moll. Auf diese Art erhalten wir noch drey herrschende Accorde d fs a, h ds fs und a es c. Alle herrschende Accorde leiden und lieben eine kleine Septime,

und durch diese Art erhalten wir die chromatische Octav c cs d ds e f fs g gs a ♭h h c. Tab. I. fig. 8.

Das ist der Bezirk der harten Tonart C dur mit ihren fünf Nebentonarten, als zwey harten und drey weichen, G dur, F dur, A moll, E moll und D moll.

Es lässet sich bey der Ausweichung von C dur in F dur auf dem Accorde f a c auch wohl ein ♭e als eine kleine Septime hören, welche diesen Accord auf eine kurze Zeit zu einem herrschenden macht, z. Ex. T. I. f. 9.

Die Ausweichung einer harten Tonart in die Quart derselben öffnet also die Thür zu den enharmoschen Tönen 𝄪a ♭h, ds ♭e. ꝛc.

Alle diese Accorde kommen nun auch in der weichen Tonart A moll vor. Wie A moll in C dur gehet, so gehet E moll in G dur, und D moll in F dur: Tab. I. fig. 10.

Anbey ist merkwürdig, daß der herrschende Accord einer weichen Tonart nicht unmittelbar vor dem herrschenden Accorde seiner ihm am nechsten verwandten harten Tonart hergehen kan, wie der herrschende einer harten vor dem herrschenden seiner nechsten weichen Tonart, als:

$$\begin{array}{l} \overset{\text{𝄪}}{\text{A}} \;|\; \text{e} \quad \overset{7}{\text{g}} \quad \text{c} \text{ passet nicht nach einander, wie} \\ \\ \overset{7}{\text{c}} \;|\; \text{g} \quad \overset{\text{𝄪}}{\text{e}} \quad \text{a} \text{ auf einander passet.} \end{array}$$

Was ist wohl die Ursach? Antw. Der herrschende einer harten ist zugleich ein Nebenaccord, aber der herrschende einer weichen ist kein Nebenaccord.

Die Terz des herrschenden Accords einer harten Tonart wird zur Quint des herrschenden einer weichen; aber die Terz des herrschenden einer weichen Tonart kan nicht zur Quint des herrschenden einer harten werden.

37. Ich habe oben gelernet, daß in der chromatischen Octav der Tonart C dur auch ein 𝄪a vorkomme, auf was vor Art, oder in welcher Gestalt erscheinet dasselbe?

Da die weichen Nebentonarten A moll und D moll jede einen Triton haben, a ds, d gs, so verlanget die Nebentonart E moll auch einen, e ais.

Sie brauchen diese Tritons zu übermäßigen Sexten: f ds, ♭h gs, c xa. Tab. II. fig. 1.

Diese Sextenaccorde stammen von dem zweyten anomalischen Accorde und seiner Septime her. Der erste, zu A moll gehörig, ist h ds f a.

Und nun sind alle Intervallen, alle Grund- herrschende- und Nebenaccorde als Stammaccorde, und alle Nebentonarten der ersten harten und ersten weichen Tonart, C dur und A moll, systematisch von unserm erwehlten Grundtone C hergeleitet. Die abstammende Accorde sind nun leicht zu finden, und die vermischten werden uns bey der Fortschreitung von einem Accorde zum andern bekannt werden.

Weil aber heut zu Tage alle harte Tonarten mit den weichen gleiches Namens, z. Ex. C dur mit C moll abgewechselt werden, so entstehen dadurch alle die Klänge, Intervallen, Accorde und Nebentonarten die die Tonarten C moll oder ♭E dur haben; und damit gerathen wir in die enharmonische Octav der Tonart C dur mit C moll verwechselt. Hierdurch bekommen wir zu unsern 13. Klängen noch folgende: ♭e ♭a ♭d und ♭g, als die in der Tonart C moll vorkommen; und hierdurch erhalten wir noch sechs Nebentonarten:

1. C moll	4. ♭E dur
2. G moll	5. ♭H dur
3. F moll	6. ♭A dur.

Dieses Verfahren läßt sich mit nichts anders vertheidigen, als daß

C dur und C moll
G dur und G moll
F dur und F moll

allemahl einerley herrschenden Accord haben, als

g h d zu C dur und C moll
d fs a zu G dur und G moll
c e g zu F dur und F moll.

Da höret man nach C dur bald C moll; nach G dur G moll, u. s. w. z. Ex. Tab. II. fig. 2.

Bey diesem Verfahren ist es natürlicher den verwechselten weichen nach dem herrschenden, als gleich nach dem harten Grundaccord hören zu lassen.

38. Also wechselt die Tonar C dur mit der Tonart C moll ab; Gehet es denn nicht auch an, C moll mit C dur abzuwechseln?

Meines Bedünkens ist es sehr unnatürlich, zum wenigsten kan es in einem Zusammenhange nicht füglich geschehen. Wohl aber, wenn etwa ein Recitativ oder etwas anders dazwischen vorkäme.

Da nun auf diese Art die Tonart C dur 11. Nebentonarten bekömmt, so entstehen freylich seltsame Folgen von Ausweichungen in dieselben, z. E. von von C moll in E moll, und da hat man den enharmonischen kleinesten Ton ♭e ds nöthig: Tab. II. fig. 3.

39. Hat es denn mit allen übrigen Tonarten diese Beschaffenheit mit ihren chromatischen und enharmonischen Nebentonarten?

Man kan es leicht einsehen. Die dreyfache Tonleiter von der Tonart C dur giebt das Muster zu allen übrigen. In der Tonart G dur wird das fs diatonisch, und das f ein chromatischer Klang oder Note, und deswegen wird das fs vorgezeichnet.

D dur bekömmt fs und cs
A dur fs cs gs
E dur fs cs gs ds
H dur fs cs gs ds 𝄪a
Fs dur fs cs gs ds 𝄪a 𝄪e
Cs dur fs cs gs ds 𝄪a 𝄪e hs

Wolte man aus dem Gs durfetzen, so wäre cs gs ds 𝄪a 𝄪e hs xf nöthig.

F dur braucht ♭h
♭B dur ♭h und ♭e
♭E dur ♭h ♭e ♭a
♭A dur ♭h ♭e ♭a ♭d
♭D dur ♭h ♭e ♭a ♭d ♭g
♭G dur ♭h ♭e ♭a ♭d ♭g ♭c
♭C dur ♭h ♭e ♭a ♭d ♭g ♭c ♭f

Wolte man aus dem ♭F fetzen, so wären vor dem h zwey ♭♭ nöthig. Das wären zusammen 15. harte Tonarten, und folglich auch so viel weiche.

Das

Das Clavier giebt aber derselben nur 24. Das ist zu verstehen, denen Klängeu nach, aber nicht der Bezeichnung und den Noten nach.

40. Warum wird denn in der Tonart A moll das x g, als derjenige Klang, ohne welchen man keine Tonart A moll gedenken kan, nicht im Notenplane vorgezeichnet?

Hiervon ist keine andere Ursache anzugeben, als die nahe Verwandtschaft, die es mit C dur hat. Wenn man es aber thäte, so geschähe es mit eben dem Rechte, als man in G dur ein x f vorzeichnet. Denn ohne ein x g kan keine Tonart A moll in der Welt seyn, oder gehöret werden; wohl der Accord A moll, aber nicht die Tonart A moll, denn ein Accord allein bestimmet keine Tonart. Trias harmonica ist noch nicht Modus musicus.

41. Wie würden hernach die Vorzeichnungen in den übrigen weichen Tonarten aussehen?

D moll bekäme cs und ♭h
G moll fs ♭e und ♭h
C moll nur ♭e und ♭a, kein ♭h
F moll ♭h ♭a und ♭d, kein ♭e
♭H moll ♭h ♭g ♭e ♭d, kein ♭a
♭E moll ♭e ♭c ♭h ♭a ♭g, kein ♭d.

E moll bekäme ds und fs
H moll x a fs und cs
Fs moll fs x e cs und gs
Cs moll cs hs gs fs und ds
Gs moll gs xf ds cs und x a
Ds moll ds xc x a gs fs und x e
Ais moll x a xg fs x e ds cs hs.

41. Wie kan man den Sprengel einer Tonart am leichtesten merken?

Also: Eine harte Tonart weichet aus in die Secund, Terz, Quart, Quint und Sext. Eine weiche aber nicht in die Secund, sondern in die Terz, Quart, Quint, Sext und Septime.

43. Warum weichet A moll nicht ins ♯G aus, da doch das ♯g das Kennzeichen der Tonart A moll ist?

Darum weil C dur auch nicht ins H als in die Septime ausweichet.

44. Aber wenn A moll ins G dur ausweicht, so könnte ja C dur auch wohl ins ♭H ausweichen?

Keinesweges, denn man würde damit einen Einfall in die Grenzen der Tonart F dur begehen. C dur und A moll müssen einerley Grenzen und Bezirk haben. Wenn es aber ein erfahrner Tonkünstler und Tonmeister thut, so wird ers damit entschuldigen, daß die enharmonische Tonart C dur mit C moll abgewechselt, ins ♭H dur gehen könne.

Wenn nun auch die Tonart C dur ins H moll auswiche, so gehörte H in die Grenzen von G dur, welches dem C dur am nechsten ist; aber Gs moll ist gar zu weit von A moll entfernet, wie aus dem musikalischen Cirkel zu ersehen. S. den ersten Theil meines Vorgemachs, oder mein *Compendium harmonicum.*

45. Aber kan den A moll nicht in D dur ausweichen?

Murschhauser hat es gelehret, aber man siehet nicht, daß man ihm gefolget hätte. Von G dur, welches in die Grenzen von A moll gehöret, kan man leicht in D dur kommen. Da aber D dur nicht in die Grenzen von C dur gehöret, so gehöret es auch nicht in die Grenzen von A moll.

46. Aber Herr Telemann weichet doch von der Tonart G moll in F moll aus, und zwar in dem Spruche: Wo kommt doch das böse Ding her, daß alle Welt so voll Falschheit ist? So könnte man ja von A moll auch in G moll ausweichen?

Da G moll in die enharmonische Tonart C dur mit C moll abgewechselt, gehöret, so wird Er es auch damit rechtfertigen, und zwar weil Er die Welt, die so voll Falschheit ist, damit schildern will. S. dessen Jahrgang von Schmid in Nürnberg in Kupfer gestochen *Dom. XXIII. post Trin.* Da findet man einen Contrapunct alla Dodecima. Dieser Jahrgang enthält ungemein schöne Kunststücke in Fugen und Contrapuncten.

Im enharmonischen Geschlechte kan man sehr bald in weit entfernte Tonarten kommen, z. Ex. von C dur ins H moll oder H dur: T. II. f. 4.

47. Durch was vor Mittel kan man von einer erwehlten Grundtonart in ihre Nebentonarten kommen?

Durch denjenigen Klang, Note oder Ton, durch welche sich eine Nebentonart von ihrer Grundtonart unterscheidet. Z. Ex.

G dur unterscheidet sich von C dur durch das fs. Dieses kan sich nun als eine Terz, wenn d statt f das fs nimmt, als ein 4^+, 6^+, und auch im Baße mit einem 6- oder $\frac{6}{5}$ Accorde, wie auch als ein $\mathbb{X}2$ hören lassen: Tab. II fig. 5.

Die diatonische Tonleiter von F dur unterscheidet sich von C dur durch das $_{b}$h; und solches kan sich auch als eine b7, b5, b3 oder auch im Basse mit der 2. hören lassen: Tab. II. fig. 6.

Das ist der herrschende Accord mit seinen 3. Abstammlingen von F dur.

Doch diese Sache wird deutlicher vorgetragen, wenn wir erst mit allen Dissonanzen gehörig umgehen können.

48. Was hat es denn mit denen alten Tonarten vor eine Bewandtniß?

Sie sind meistentheils sehr unnatürlich und gezwungen. Jedoch ist es gut, wenn sie ein Organist kennet.

Der Phrygius ist keine andere Tonart als unser A moll, nur mit dem Unterschied, daß der herrschende Accord e gs h anfängt und endiget, wie der Choral: Ach GOtt vom Himmel sieh darein, bezeuget.

Wir können diese Art, mit dem herrschenden Accorde anzufangen und zu endigen, noch heutiges Tages gebrauchen, sonderlich in denen Stücken, mit welchen ein Concert, Sinfonie oder Sonate nicht völlig geendiget wird, wie mit dem Andante geschiehet. Diese Art zu schliessen erwecket ein Verlangen ein mehrers zu hören. Sie heißt in Prinzens satyrischen Componisten Clausula desiderans. Und das mit Recht.

Der Mixolydius, g a h c d e f g ist nichts anders als unser heutiges C dur, wenn wir mit dessen herrschendem Accorde g h d anfangen und endigen. Ein Beyspiel giebt der Choral: Komm GOtt Schöpfer heiliger Geist, wenn das fs vermieden wird.

Der Aeolius soll aus folgenden Tönen bestehen: a h c d e f g a. Wie kan er aber einen herrschenden Accord ohne ein gs haben? Brauchet er nun eins, so fällt das g in der achtsaitigen Octav weg, und es wird unser A moll daraus. Wie unnatürlich ist nicht die alte Aeolische Melodie: GOtt sey Dank in aller Welt! In solcher meidet der Discant und Baß das gs, allein die Mittelstimmen müssen es in der 1. 3. und 4. Strophe haben.

Die alte Moden-Lehre gehet also nur auf die Melodie, nicht aber auf die darzu nöthige Harmonie. Die guten Alten machten Melodien, ohne die Harmonie, aus welcher die Melodie entspringen muß, darum zu fragen. Das hieß recht: Rechnung machen ohne Wirth. Traf es nun so zu, daß diejenigen Töne, welche die Tonart nach dem Gesetz der Natur erforderte, in denen Mittelstimmen konnten angebracht werden, so war es gut, und sie waren zufrieden, wenn nur die Melodie in ihren armseligen Schranken bleiben konnte. Dabey aber nahmen sie sich oft die Freyheit, z. B. fs gs cs an statt f g c zu singen, ohne daß sie Creuze oder Erhöhungs-Zeichen vor die Noten satzten. So stark war die Natur, daß sie nach ihrem Gesetze thaten, ohne es vorgeschrieben zu haben.

Der vierte Punct.

Von der Fortschreitung (Progression) von einem Grundaccorde in seine Nebenaccorde.

Ob es wohl nicht nöthig ist allemahl mit dem Grundaccorde anzufangen, denn es kan auch mit dem herrschenden, ja mit allen Nebenaccorden geschehen; so verdienet er doch, daß wir ihn in dieser Anweisung zum Grunde setzen.

Da in diesem Puncte die Rede ist von der Fortschreitung von einem Grundaccorde in seine Nebenaccorde, so finden wir in der harten Tonart 6. Nebenaccorde, 2. harte, 3. weiche und einen anomalischen, als in der Tonart C dur, ohne C moll befinden sich:

c e g Grund- oder Endigungs-
g h d erster harter Nebenaccord, der als herrschender zu betrachten ist.
f a c zweyter harter Neben-
a c e erster weicher Nebenaccord,

e g h zweyter weicher Neben=
d f a dritter weicher Neben=
h d f anomalischer Accord.

Wenn nun der harte Accord c e g der Grund= oder Endigungsaccord von der Tonart C dur ist, so ist die Frage: Welcher unter seinen 6. Nebenaccorden hat den Rang vor denen übrigen? Diese Frage beantwortet die Stimme der Natur, die also lautet:

Beobachte die Ordnung.

Da die Natur bey denen Intervallen des harten Accords so ordentlich verfähret, und mit den Zahlen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 einen harten Accord C c g c- e- anweiset, so lehret sie uns damit, daß wir auch bey Bestimmung des Rangs die Ordnung in acht nehmen sollen; und da können wir leicht einsehen, welchen die Natur vor den andern harten erkläret, wenn c e g der erste ist: nemlich g h d.

Um deswillen ist er nicht nur ein Nebenaccord, sondern er heißt auch der herrschende, und zwar von zwey Tonarten, von C dur und C moll.

Da sich der Grundaccord auf die Zahl 1. oder 2. gründet, so gründet sich dessen herrschender auf die Zahl 3. als:

3 : 6 : 9 : 12 : 15
G g d- g- h-

und nur diese beyde bestimmen die harte Tonart.

Hiermit aber wird gar nicht gesaget, daß allemahl zwey harte Accorde auf einander folgen müssen, denn der herrschende Accord einer Tonart kan alle die übrigen Nebenaccorde vor sich hergehen lassen, behält aber deswegen doch den Rang über sie, denn so lange man den herrschenden noch nicht höret, kan man von der Tonart keine Gewisheit haben, so bald aber der Grund= und der herrschende Accord gehöret werden, so bald und nicht eher, weiß man man aus was vor einer Tonart musiciret wird. Z. Ex. in der harten Tonart: Tab. II. fig. 7. Und in der weichen Tonar: fig. 8.

Wenn nun c e g der erste und g h d der andere harte Accord ist, und einer auf den andern folgen kan, so fragt sichs ferner:

49. Was ist bey der Fortschreitung in acht zu nehmen?

Die Stimme der Natur ist abermahls: **Beobachte die Ordnung.** Wie soll man dieses verstehen? Soll man etwa von dem Accorde C c g c- e-

in g g- d- g= h= schreiten? Tab. H. fig. 9. Nein, das wäre ein gewaltiger Sprung von C auf g und von e- auf h= zu springen.

So höre ich wohl, ich soll keinen Sprung begehen, oder ich soll den Sprung vermeiden. Der Sprung aber ist dreyerley: 1) **von einem Klange zum andern; 2) von einem Accorde zum andern; und 3) von einer Tonart zur andern.**

Wenn nun der Baß von c ins g schreitet, so begehet er keinen Sprung, denn er schreitet von 2. in 3. Wenn c in einer gewissen bestimmten Zeit 20 mahl vibrit, so thut es g 30 mahl; 20 : 30 = 2 : 3.

Wollen wir nun keinen Sprung machen, so müssen wir die Klänge unserer beyden Accorde also stellen, daß wir nur einen Schritt von einem zum andern thun dürfen, und das kan geschehen, wenn wir die Fortschreitung also bewerkstelligen:

16 : 15 c= h-
12 : 12 g- g-
10 : 9 e- d-
2 : 3 C G.

Hier bewegen sich drey Stimmen gegen einander, und die vierte, der Alt, behält seinen Stand, weil er den herrschenden Ton hat. Der Discant und Tenor beobachten die Gegenbewegung, und gehen dem Baße entgegen.

Hieraus ist die Regel zu ziehen: **Bey der Fortschreitung von einem vierstimmigen Accorde zum andern, können nicht alle vier Stimmen auf- oder abwerts gehen, sondern es muß wenigstens eine ihren Stand behalten, das heißt: Die Seitenbewegung in acht nehmen:** Oder die 3. obern Stimmen nehmen die Gegenbewegung in acht: z. Ex.

12 : 15 g- h-
10 : 12 e- g-
8 : 9 c- d-
4 : 3 c G.

Wolten wir mit allen 4. Stimmen steigen oder fallen, so würden wir mit dem Alt und Basse eine verdeckce Octav

e- g-
c g

und mit dem Tenor und Basse eine verdeckte Quint machen:

c- d-
c g

Beyde sind uns von unsern Musikgelehrten von alten Zeiten her verbothen. Sind nun die verdeckten verbothen, so sind es die offenbaren noch viel mehr; denn so heißet die Regel, die bey der Fortschreitung überhaupt zu beobachten ist:

Bey der Fortschreitung muß man nicht zwey Octaven, oder zwey vollkommene Quinten nach einander setzen oder spielen.

Das heißt: Hat der Discant bey dem Accord c e g die Octav oder die Quint gehabt, so darf er sie bey dem folgenden Accord, er sey welcher es wolle, nicht wieder haben. Und also auch die übrigen 2. Stimmen.

50. Aber warum nicht?

Das ist eine wichtige Frage, die auf unterschiedliche Art beantwortet worden ist. Ich sage aber so viel: Es wird damit das Gesetz der Natur übertreten, das heißt: **Vermeide den Sprung,**
oder: **Nimm die Ordnung in acht.**

51. Wie kan man denn beweisen, daß bey verbothenen Octaven und Quinten ein Sprung begangen werde?

Gar schön. Man darf ja nur den Verhalt des Intervalls das jede Stimme bey der Fortschreitung macht, hinsetzen, und die Zahlen beyder Sätze addiren, z. Ex. mit zwey Stimmen:

g- d- 2 : 3
c g 2 : 3

4 . 6

Hier ist von 4. auf 6. ein Sprung.

g c 3 : 4
c f 3 : 4

6 . 8

Von 6. auf 8. ist ein Sprung.

a c 5 : 6
d f 5 : 6

10 . 12

Von 10. auf 12. ist ein Sprung.

g h 4 : 5
c e 4 : 5
8 . 10

Von 8. auf 10. ist ein Sprung.

g a 8 : 9
c d 8 : 9
16 . 18

Von 16. auf 18. ist ein Sprung.

h c 15 : 16
e f 15 : 16
30 . 32

Von 30. auf 32. ist ein Sprung.

Also auch bey denen Octaven.

Nimmt man aber die Seiten- oder Gegenbewegungen in acht, so entstehet kein Sprung, zum Ex.

g g 6 : 6
c g 2 : 3
8 . 9

c c 6 : 6
c f 3 : 4
9 . 10

e- e- 10 : 10
c e 4 : 5
14 . 15

c= h- 16 : 15
c g 2 : 3
18 . 18

c= a- 12 : 10
c f 3 : 4
15 . 14

c= h-

c=	h-	16 : 15	
c	e	4 : 5	
		20 . 20	

Wie schön könnte ich hier den Herrn M** in die Schule führen, und mich gegen seine Wort- und Sinnverdrehung, die er in seinen feindseligen Anmerkungen über mein Compendium gemacht hat, vertheidigen, wenn ich mir die Mühe geben wolte. Allein es wäre Schade vor die Zeit, die ich damit verderben würde.

Genug, es stehet ewig feste: Bey verbothener Fortschreitung wird ein Sprung wider das Gesetz der Natur gemacht. Das bemerket unser Ohr. Man hat dahero schon vor vielen Jahren das Gesetz gegeben, man solte keine dergleichen Octaven (*) und Quinten setzen oder machen, nur hat man die Stimme der Natur noch nicht recht deutlich verstanden. Wer erkläret sie uns? Die Praxis oder die Noten? Nimmermehr. Was denn? Die Theorie, die Verhältnisse der Intervallen, die durch Zahlen und Linien dargestellet werden. Ey! so lasset uns doch die Theorie der Musik studiren, und nicht nur componiren, singen, schlagen, geigen, pfeiffen und paucken. La musica merita d'esser studiata. *Steffani.*

52. Nun bin ich überzeuget, daß der Sprung in der Musik kein gut thue, und kan nun auch leicht einsehen, daß es ein Sprung seyn würde, wenn ich z. Ex. von der Tonart C dur in A dur, statt A moll, oder in E dur statt E moll gehen wolte.

Sehr wohl. Dieses Gesetz: **Sey ordentlich**, oder: **Mache keinen Sprung**, kan uns alles lehren, was wir in der Musik zu beobachten haben, nur müssen wir es recht verstehen lernen.

Wir nehmen nun unsere 7. Accorde wieder, und lernen damit Natur- und Gesetz-mäßig umgehen.

Wir haben oben gesehen, daß der herrschende Accord alle seine Nebenaccorde vor sich her schicken kan, ehe er sich hören läßt. Er kan aber den anomalischen

(*) Wenn zuweilen zwey oder mehr Stimmen mit Fleiß octavenweiß gesetzet werden, so geschiehet es, um einen kurzen melodischen Satz nachdrücklicher zu machen. Diese Freyheit wird aber in der Kirche oft mißbraucht.

malischen nicht eher neben sich leiden, als bis zur Uebergabe seiner Herrschaft an den herrschenden Accord der ihm am nechsten verwandten weichen Nebentonart. (*) z. Ex. Tab. II. fig. 10.

Den andern aber kan er neben sich leiden: Tab. II. fig. 11.

Der herrschende Accord der harten Tonart kan alle Nebenaccorde vor sich her schicken, ausgenommen den auf der Terz, oder den ihm am nechsten verwandten weichen: Tab. II. fig 12.

Auch der andere harte Nebenaccord, auf der Quart der Tonart, kan seinen ihm am nechsten verwandten weichen Nebenaccord nicht neben sich leiden, wenn er vor ihm hergehen will; wohl aber wenn er ihm nachfolget: Tab. II fig. 13.

Auch der Grundaccord der harten Tonart läßt seinen ihm am nechsten verwandten weichen Nebenaccord nicht vor sich her gehen, wohl aber nachfolgen: fig. 14.

Hier könnte man fragen warum? und darauf dienet zur Antwort: Das Ohr entdecket hier einen Sprnng, und man darf nur einen Accord darzwischen setzen, so wird der Graben, über den man springen müßte, ausgefüllet: Tab. II. fig. 15.

Keiner von den Accorden der diatonischen Octav der harten Tonart kan den anomalischen auf der Septime neben sich leiden, als der harte Accord auf der Quart der Tonart.

Hier muß man einen Unterschied machen zwischen h d f als einem Stammaccorde, und zwischen h d f g als einem Abstammlinge von dem herrschenden Accorde mit der Septime g h d f. (**)

Unsere sieben diatonische Accorde lassen sich auch gerne mit steigenden oder fallenden Quarten hören: Tab.II. fig. 16.

Im andern Exempel findet der anomalische nicht statt.

Ingleichen mit steigenden oder fallenden Quinten: Tab. III. fig. 1.

Die Accorde auf der Quart, Quint und Sext folgen auch gern auf einander: Tab. III. fig. 2.

Der herrschende, und der Endigungs-Accord beschliessen einen musikalischen Periodum, und am Ende eines Stücks den ganzen Vortrag.

(*) Der anomalische Accord h d f gehöret hier schon zur Tonart A moll, aber nicht zur Tonart C dur.

(**) Er hat es Herr Mattheson in seiner kleinen Generalbaßschule gewaltig versehen, da er den Gebrauch der falschen oder kleinen Quint lehren will.

Ein Periodus ist ein kurzgefaßter Spruch, der eine völlige Meynung, oder einen ganzen Wort- oder Melodien-Verstand, in sich begreift.

Es lassen sich unsere Accorde auch in fallenden Terzen hören: T. III. f. 3.

Von der Fortschreitung in der weichen Tonart.

Die weiche Tonart hat zwar vieles mit der harten gemein, aber auch manches besonders.

1.) Sie hat drey anomalische Accorde, als im A moll:

h d f, h ds f, und c e gs.

2.) Sie kan den Grund- und den herrschenden Accord der ihr am nechsten verwandten harten Tonart nicht entbehren: Tab. III. fig. 4.

3.) Ihr erster anomalischer Accord kan gleich nach dem Grundaccorde folgen, und vor dem herrschenden her gehen, welches in der harten Tonart nicht angehet: fig. 5.

Lasset uns einige kurze Perioden von der weichen Tonart in Hauptaccorden hören! Tab III. fig. 6. 7. 8. 9.

Nach dem anomalischen, mit der falschen Quint und grossen Terz, muß sich der herrschende als ein Sextenaccord hören lassen: Tab. III. f. 10.

Auf der Quart der Tonart lässet sich auch oft eine grosse Terz statt der kleinen hören: fig. 11.

Der fünfte Punct.

Von den abstammenden Accorden.

Ein jeder Accord, der aus einer Terz, Quint und Octav bestehet, ist zweyerley Versetzung fähig, und hat folglich zwey Abstammlinge, oder abstammende Accorde.

Der erst ist der Sextenaccord, der die Terz eines Hauptaccordes zum Grunde hat.

Der andere ist der Quarten- oder Sext-Quartenaccord, der die Quint eines Hauptaccordes zum Grunde hat: Tab. III. fig. 12. 13. 14.

Der harte Accord giebt eine kleine Sext mit einer kleinen Terz.

Der weiche Accord giebt eine grosse Sext mit einer grossen Terz.

Der erste anomalische giebt eine grosse Sext mit einer kleinen Terz.

Der andere anomalische giebt eine kleine Sext mit einer kleinsten Terz.

Der

Der dritte anomalische giebt eine kleine Sext mit einer grossen Terz.

Alle Accorde, die eine Septime mit 3. und 5. haben, sind dreyer Versetzung fähig, und haben also drey Abstammlinge.

Der herrschende Accord in beyderley Tonarten, hat das Privilegium, die Septime so wohl gebunden, als ungebunden zu gebrauchen.

Der herrschende Accord nimmt nebst der Septime auch ofermahlen die None über sich an. Diese None wird zu einer Septime, wenn der Baß von von einem solchen fünfstimmigen Accorde weg gethan wird, wie oben schon gesaget worden.

Durch die Versetzung werden die Septimen zu dissonirenden Quinten, Terzen und Grundnoten: Tab. III. fig. 15. 16. 17. 18.

Der dritte anomalische liefert in seiner zweyten Versetzung eine verminderte oder kleineste Quart: fig. 19.

53. Wenn werden die abstammende Accorde gebraucht?

Vom Sextenaccorde ist folgendes zu wissen nöthig:

I. Er folget seinem Hauptaccorde ofermahlen nach.
II. Er gehet vor demselben her.
III. Er versiehet desselben Stelle.

Diese drey Arten von dem Gebrauch des Sextenaccordes werden aus folgenden Exempeln zu erkennen seyn: Tab. IV. fig. 1 — 6.

Die Sextenaccorde machen den Baß melodischer, sonst müßte er mehrerntheils mit weiten Schritten einher gehen.

Der andere Abstammling von dem Hauptaccorde ohne Septime ist der Quartenaccord, mit welchem es eben die Beschaffenheit hat, daß er nemlich seinem Hauptaccorde ofermahlen nachfolget, vor ihm her gehet, und auch dessen Stelle versiehet. Er folget auch ofermahlen auf seinen Sextenaccord und gehet vor ihm her. In allen Arten führet sich die Quarte als eine Consonanz auf. Man siehet aus den Werken der neuesten unserer besten Componisten, daß sie sich an die feindselige und abscheulich übertriebene Critik des Herrn Marpurgs über mein Compendium bey der Lehre vom Quartenaccord nicht kehren, sondern die Quarte als eine umgekehrte Quinte vielfältig brauchen.

Folgendes Exempel wird zeigen, ob die Quarte eine unvollkommene Dissonanz, oder eine Consonanz sey: Tab. IV. fig. 7.

Es ist mir ein Vergnügen, wenn ich dergleichen consonirende Quarten in dem Cammer-Concert am hiesigen Hochgräfl. Hofe in den Stücken eines Abels, Schwindels, Wagenseils, Wirbachs, ꝛc. höre und gewahr werde.

54. Ich bitte nun auch um Unterricht, wenn die von den Septimen-Accorden abstammende Accorde gebrauchet werden.

Es verhält sich eben so damit, daß sie nemlich ihres Grundaccordes Stelle vertreten, oftmahls ihnen nachfolgen, oder auch vor gehen. Z. Ex. an statt der Fortschreitungen: Tab. V. fig. 1.

Stehen folgende: fig. 2. 3.

Der zweyte Abstammling von dem Septimenaaccorde wird auch ofermahlen auf folgende Weise gebrauchet: Tab. V. fig. 4.

Da paßiret die Quart vor eine freye Consonanz, die Terz aber wird als eine gebundene Dissonanz tractiret.

55. Lässet sich denn der andere Abstammling des Septimen-Accordes mit der 4. und 3. nicht auch so brauchen, wie der erste und dritte?

Er will nicht so zu Ohren, wie diese beyde. Wenn aber dessen Hauptaccord oder erste Abstammling vor ihm her gehet oder nachfolget, so läßt er sich eher brauchen, z. Ex. Tab. V. fig. 5. 6. 7. 8.

Findet sich Jemand, dem die $\frac{4}{3}$ Sätze nicht anstehen, der soll wissen, daß ich sie selber nicht vor schön halte. Doch können sich Fälle ereignen, da man sie nicht wohl entrathen kan.

Hierbey ist zu merken, daß die Verwechselung die Quinten und Terzen, wie auch die Grundnoten, welche die 2. 4. nnd 6. über sich haben, zu Dissonanzen macht, die abwerts aufgelöset werden müssen.

56. Müssen denn alle Dissonanzen abwerts aufgelöset werden?

Keinesweges; die grosse Septime auf dem Grundaccorde in beyderley Tonarten, will nebst ihren Abstammlingen aufwerts aufgelöset seyn: z. Ex. stehen fig. 9. und 10. Tab. V.

Doch

Doch wird diese grosse Septime auf dem Grundaccord auch ostermahlen abwerts abwerts aufgelöset.

57. Was hat es denn vor eine Beschaffenheit mit den Nonen und dissonirenden Quarten?

Alle gebundene Dissonanzen, wessentliche und zufällige, die sich sowohl auf Haupt- als abstammenden Accorden befinden, entstehen aus der Vermischung zweyer Accorde; wo nicht mit allen ihren Tönen, jedoch mit einem oder zweyen derselben. Und dahin gehören nicht nur die gebundenen Septimen mit ihren Abstammlingen, sondern auch die dissonirende Quarten und die Nonen, und so man will, auch die dissonirende Sexte, oder so genannte Terzdecime.

Wird der Grundaccord mit dem herrschenden, der die Septime bey sich hat, vermischt oder vermenget; (Hr. M** hat bey diesem unschuldigen Ausdruck gleich unkeusche Gedanken, und der Spottgeist kömmt über ihn, wodurch er sein böses Herz verräth,) so siehet man ganz deutlich, woher die gebundenen Quarten, die man Undecimen will genennet wissen, und Nonen entstehen; ingleichen, woher die Vorausnahmen einer Consonanz, worein eine Dissonanz muß aufgelöset werden, entspringen. z. Ex. Fig. 11. Tab. V. Man beliebe hierbey das Compendium harmon. C. XII. nachzulesen.

Da haben wir den wahren Ursprung der dissonirenden Quart, oder nach Belieben der Undecime nebst der None.

Wer Verstand von der Sache hat, und unpartheyisch ist, und die Gerechtigkeit und Wahrheit liebet, der urtheile hier, ob diese None und Undecime vom vorher gehenden Septimenaccorde entspringe, oder ob solcher nur eine Vorbereitung darzu ist.

So bald ein Accord einen andern und tiefern Baß bekömmt, so bald höret er auf der vorige zu seyn, und man kan daher in alle Ewigkeit nicht behaupten, daß die None und Undecime oder dissonirende Quart vom Septimenaccorde durch das Unterschieben einer oder zweyer Terzen unter denselben, abstamme oder entspringe, ob man schon die Septime mit ihren verschiedenen Begleitern $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{5}$ gleichsam zur Stiefmutter der None und Undecime machen kan, welche Methode weit natürlicher ist, als die rameau-marpurgische, die ein Streich aus der verkehrten Welt ist.

Denn da die am untern Ende gebundene Septime ihren guten Grund hat, und von *Bononcini*, *Berardi*, Heinichen, Mattheson und vielen andern vor authentisch erkannt wird, so kan von ihr die None gar wohl hergeleitet werden, wie ich im dritten Theil meines Vorgemachs gethan habe. Um derer willen, die dieses Buch nicht haben, will ich einige Exempel von der am untern Ende gebundenen Septime beyfügen, durch deren Versetzung Nonen entstehen: S. Tab. V. fig. 12. 13. und Tab. VI. fig. 1. 2.

Die Septime wird durch das Umkehren zu einer Secund, und die None ist nichts anders, als eine am obern Ende gebundene Secunde.

58. Entspringet die None nicht vom Unterschieben einer Terz unter einen Septimenaccord?

Herr Marpurg hat es gelehret, in seinem Handbuche S. 34. wie auch in andern seiner Bücher, indem er ausdrücklich schreibet: „Der Accord der „None entspringet aus dem Zusatz eines fünften Tons in der Entfernung ei„ner Terz, unter dem Basse des Septimenaccords, und bestehet in seinem „ganzen Umfange aus der **None, Septime, Quinte und Terz,**

a a
f f
d d
h h
g

Untersuchung, ob dieser vorgegebene Ursprung seine Richtigkeit habe.

Ein jeder Hauptaccord der diatonischen Octav leidet eine None, das heißt, man kan eine None dabey anbringen. Soll eine None auf dem Grundaccorde angebracht werden, so muß nothwendig der herrschende Accord vorhergehen. Wird nun die Quint des herrschenden Accords in den Grundaccord gemischet oder beybehalten, so entstehet ein Nonenaccord, der keiner Septime benöthiget ist: z. Ex. Fig. 3. Tab. VI.

Zu Hervorbringung dieser None war also ein d= nöthig, aber nicht als eine Septime von dem Septimenaccorde e g h d, sondern von dem herrschenden Accorde g h d, als dessen Quint.

Hieraus ist leicht der Schluß zu machen: **Was zu Hervorbringung einer Sache nicht von nöthen und unschicklich ist, das kan auch nicht**

als deren Ursprung angesehen werden. Zu dem Nonenaccorde c e g d ist der Septimenaccord e g h d unnöthig, und zu dessen Vorbereitung unschicklich: Ergo kan der Nonenaccord c e g d, oder auch c e g h d nicht von demselben entspringen.

Wie ungereimt wäre folgender Nonensatz, wenn der Septimenaccord e g h d vor ihm hergehen müßte. z. Ex. Fig. 4. Tab. VI.

Diese Septime verlanget ihre Auflösung als eine Septime, und kan in keine None verwandelt werden, wie etwa die falsche Quint vor ihrer Auflösung zur Septime werden kan. z. Ex. Fig. 5. Tab. IV.

Nun wollen wir die None auf der Secund der Tonart nehmen, und sehen, ob sie von dem Septimenaccorde f a c e entspringe, oder vielmehr aus der Vermischung der Terz aus dem Grundaccorde in den Accord der Secunde. v. Fig. 6. & 7. Tab. VI.

Ist vor dieser None der Septimenaccord f a c e von nöthen? Antw. Nein. So kan die None, ja der ganze Nonenaccord, er mag vier- oder fünfstimmig seyn, auch nicht von ihm entspringen.

Etwa kan der Septimenaccord auf der Quint zum Ursprung des Nonenaccords auf der Terz der Tonart gemacht werden, weil dessen Septime eben keiner Vorbereitung braucht, und diese None in einen Sextenaccord kan aufgelöset werden. Lasset uns sehen und hören N. 1. & 2. f. 7. & 8. T. VI.

Was dünket Ihnen davon, meine Musikgelehrte Herren? Antw. N. 1. ist falsch, denn die beyden äussersten Stimmen machen eine verbothene Octav. Das ist nicht zu leugnen. N. 2. ist recht, aber ein Terz-Quarten-Accord ist kein Septimenaccord. Zu dem, so ist dieser Satz ein Abstammling von dem Accord auf der Grundnote, gleichwie der Sextenaccord vom Hauptaccorde. Z. Ex. Fig. 8. & 9. Tab. VI.

Haben wir den ersten als einen Undecimen- so haben wir auch den andern als einen Nonenaccord.

Ist es wohl der Mühe werth unsere Untersuchung weiter fortzusetzen? Nein. Es wäre Schade um die edle Zeit. Herr Marpurg mag sich würgen und winden wie er will, so bleibet seine aufgewärmte Lehre vom Ursprung des Nonen- des Undecimen- und des Terzdecimenaccords eine ungereimte Grille, die zu nichts dienet, als die Lehre von der Hormonie zu verwirren, und die Pressen ums lieben Brods willen damit zu beschäftigen.

Aber das bleibt in Ewigkeit wahr: Alle gebundene Nonen, Undecimen oder Quarten, Terzdecimen oder Sexten entstehen aus der Vermischung

zweyer

zweyer Accorde. Hierzu kan man auch alle gebundene Septimen mit ihren Abstammlingen rechnen. Die herrschenden Accorde beyderley Tonarten aber haben das Recht, die kleine Septime, wie auch die grosse oder kleine None frey und ungebunden zu gebrauchen, welches Recht auch ihre Abstammlinge haben, doch sind sie schuldig alle abwerts aufzulösen.

59. Wie stehts denn mit der gebundenen Quart oder Undecime, stammt die nicht vom Septimenaccorde her, wenn zwey Terzen unter dieselbe geschoben werden?

Eben so wenig als die None. Zum Beweiß setze ich eine solche Undecime über die Dominante der harten Tonart, mit ihren Gefehrten der Quint und Octav: Fig. 10. Tab. VI.

Da siehet Jederman, daß diese Quart oder Undecime, wenn sie ja zum Unterschied der consonirenden Quart Undecime heissen soll, aus dem vorhergehenden Grundaccorde in den herrschenden gemischet wird, und nichts anders ist, als eine Zurückhaltung der darauf folgenden Terz. Nach der rameau- und marpurgischen Lehrart aber müste man von dieser Undecime also lehren: „d f a c ist ein Septimenaccord. Wenn nun unter solchen zwey Terzen „geschoben werden, so entstehet der 6. stimmige Undecimenaccord g h d f a c „der aus 3. über einander gebaueten, und 2. untergeschobenen Terzen beste„het. Wenn man nun diesen Accord nur 4. stimmig gebrauchen will, so „muß man die Terz, die Septime und None abschneiden, statt der Septime „die Octav nehmen, und alsdenn hat man ihn, wie man ihn haben will.

Wie gefällt Ihnen diese Lehrart, meine Hochgeehrteste Deutsche Kunstverwandten und Tongelehrten Männer? Das ist ein Punkt von denen, um welcher willen mich mein feindseliger Widersacher in seinen rabulistischen Anmerkungen über mein Compendium so entsetzlich verlästert hat. Ich glaube nicht, daß es der Teufel, als der Erzlästerer ärger machen könne.

Allein, das muß zu meiner Beruhigung dienen; denn eben damit hat er gemacht, daß ihn alle Wahrheit und Billigkeit liebende Männer verabscheuen — —.

Wie viele sind von denen über mein Compendium aufgeruffenen 52. Richtern auf seine Seite getreten? Sehr wenige; und auch von diesen ist

einer

einer wieder auf meine Seite getreten, und verabscheuet das Verfahren des Herrn M. (*)

(*) Einer davon, ein wackerer gelehrter Capellmeister und Jurist urtheilet davon also: „Das vierte Stück, so zum fünften Band der Marpurgischen Beyträge gehöret, in welchem die erste Fortsetzung der Urtheile, über Herrn „Sorgens harmonische (vermeynte) Irrthümer, stehet, habe bey dermaliger Gelegenheit nochmahls durchlesen, so ungerne ich auch dergleichen „Sachen, wo man sich auf Kosten eines andern nur so zum Tag hinein „lustig machet, lese. Wäre ich an des Herrn Marpurgs Stelle gewesen, „so hätte ich die vier Urtheile von Hrn. Albrechten, von Hrn. Rollen, von „Hrn. Schrötern, und von Hrn. Cramern, vor mich gewiß nicht angeführet, denn ich sehe nicht ein, wie der Streit durch solche entschieden ist. „Soll ein Urtheil gültig seyn, so muß der Urtheilende die Sache vollkommen eingesehen haben, und alsdenn seine Meynung unpartheyisch hersagen. Beurtheilen Sie, (Er schreibt es an einen wackern gelehrten „Cantor in einer beeühmten Stadt) nun einmahl darnach die vier gemeldete Urtheile. Scheinet es denn nicht offenbar zu seyn, daß der Hr. Albrecht auf eine Gelegenheit gewartet habe, um den armen Hrn. Sorgen „öffentlich kränken zu können? und daß er sich gleichsam zu einem Urtheils-Verfassers offeriret habe? Gesetzt auch der Hr. Sorge hätte wo geirret, „(das ist noch nicht erwiesen) muß man denn auf eine so schlechte Art dem „Hrn. Sorgen, der doch in der That seine Meriten hat, und schon durch „viele Schriften seine musikalische Gelehrsamkeit, ehe noch an Hrn. Albrechten gedacht worden, bewiesen hat, bey nahe allen sensum communem „absprechen wollen? Eine solche Schreib- und Denkungsart verräth das „schlechteste Herz. Durch eine solche grobe Widerlegung wird der Irrende „niemahls zurecht gewiesen, und noch weniger die Sache ausgemacht.

„Oefters muß ich bey mir heimlich lachen, wenn ich bedenke, daß so „viele Streitschriften über Länder, Städte, Güther, Vermögen, ꝛc. ꝛc. „heutiges Tages geführet werden, und dieses mit der grösten Moderation „und Höflichkeit, ohne daß die streitende Partheyen Grobheiten und per„sonelle Vorwürfe gegen einander wechselu, und auf diese Art werden die „gröste und wigtigste Streitigkeiten entschieden. Hingegen darf in der „musikalischen Welt nur wegen einer Quarte oder Quinte ein Streit entstehen, so solte man meynen, des H. R. Reichs Umsturz wäre vor der „Thür, indem alsdenn beyde Theile alles hervor suchen, was zur Verleumdung und Kränkung des Gegentheils dienlich ist, wobey mehrentheils auf die ungeschliffenste Art die Feder geführet wird. Es ist dieses „was ungeziemendes vor einen Christen, und vor einen vernünftigen Mann. „Denn hat jemand eine andere Meinung als ich, so kan ich ja durch einen „höfli

Der sechste Punct.

Wo jede Dissonanz geschicklich anzubringen.

60. Da ich nun weiß, woher die Dissonanzen entspringen, welche

---

„höflichen Briefwechsel ihn eines bessern belehren, oder mich belehren „lassen, muß es denn eben auf eine so ungesittete Schreibart geschehen, wie „die Albrechtische und mehrere dergleichen sind? ich lese dergleichen Sa„chen gar nicht mehr, denn sie sind mir zum grösten Eckel. Die Musik „wird doch Musik bleiben, ohne daß Paßquille und andere Schmähschrif„ten, und dieses de lana caprina, znm Vorschein kommen müssen.

„Das Urtheil von Hr. Rollen gefällt mir noch wegen seiner Treuher„herzigkeit, wann er schreibet: "Ich kenne den guten Mann nicht, als "aus einigen Exempeln, die mir sogleich in die Hände geriethen, indessen "ist das wenige, was ich von Hrn. Marpurgen gelesen, so überzeugend, "daß Hr. Sorge unrecht hat, ehe ich noch einmal den Streit recht unter„suchet habe." Dieses trift wohl recht wie bey jenem Burgermeister ein, „welcher sagte: wir wollen diesen bösen Menschen indessen nur strafen, zu „gelegener Zeit aber untersuchen, was er eigentlich gethan habe. (sehr fein.)

„Das Schröterische Urtheil ist sehr partheyisch und voller Affecten; „das Gleichniß mit dem Sperling klingt auch niederträchtig, und es wun„dert mich, daß Hr. Marpurg, der doch sonst eine sehr feine Denkungsart „hat, diesen sehr schlechten, und vor gesittete Leute sehr unanständigen „Ausdruck nicht ausgelassen, denn dergleichen Ausdrücke bedienen sich die „ungezogenen Kinder, und keine vernünftige Leute. Wozn sollen auch die „andern Vorwürfe, die gar nicht zu damaliger Sache gehören, als sein „Müthgen zu kühlen? Dieses aber gehöret vor keinen Urtheils-Verfasser.

(Das Urtheil über Herrn Cramers Urtheil übergehe mit Stillschweigen, weil er sichs aufrichtig und sehr reuen lassen. Er wird sich künftig besser vorsehen.)

Dieser wackere Jurist und Capellmeister fähret also fort: „Ich habe „weder mit Herrn Marpurg noch mit Herrn Sorgen einige Bekanntschaft. „Den ersten ästimire ich sehr, wegen seiner Abhandlung von der Fuge, „als welches Werk das einzige in seiner Art ist; die Schriften des andern „habe ich schon vor vielen Jahren mit Vergnügen und Nutzen gelesen. „(das erfreuet mich) Es wäre zu wünschen, daß diese beyde Männer „harmonisch gesinnet wären, alsdenn würde die musikalische Welt von ih„rer Einstimmigkeit mehr Nutzen haben, und kleine Lichter würden es sich „nicht einfallen lassen, den einen von diesen Männern kriechend zu schmei„cheln, und den andern beissend zu kränken." So urtheilet einer von den 52. Herren. Ich kenne ihn nicht von Person, wohl aber in seiner feinen Composition. Der ist werth zu leben. Vivat hoch! nach Jenaischer Art.

welche zu Grundaccorden, oder abstammenden Accorden gehören, so möchte ich nun auch gerne wissen, wo jede schicklich anzubringen sey?

Wer was Gutes aus dem Kopfe spielen will, der muß dieses allerdings sehr wohl wissen.

Die Septime hat der Vorzug vor allen, weil sie die erste ist, welche die Natur des Klanges anweiset, und welche auch, wie auch ihre Abstammlinge, auf den herrschenden Accorden, so wohl gebunden, als auch frey und ungebunden erscheinen darf: z. Ex. fig. 11. Tab. VI.

Auf denen übrigen Accorden, die keine herrschende sind, müssen die Septimen vorbereitet werden, ausgenommen diejenigen die im Grunde der Harmonie Nonen sind: z. Ex. Fig. 12. & 13. Tab. VI.

Die Septimen können auf allen Chorden der diatonischen Octav angebracht werden: z. Ex. Fig. 14. & 15. Tab. VI.

Die von der Septime abstammende dissonirende Quint, lässet sich auch auf alle Chorden der diatonischen Octav anbringen: z. Ex. fig. 16. 17. 18. 19. Tab. VI.

Der andere Abstammling der Septime, nemlich die Terz neben der Quart lässet sich am besten bey herrschenden Accorden mit der grossen Sext anbringen: v. fig. 20. Tab. VI.

Der dritte Abstammling von der Septime, nemlich die dissonirende Baßnote mit 2. 4. und 6. lässet sich auch auf allen Chorden anbringen. z. E. Tab. VI. fig. 21.

Ganz anders verhält sichs mit der übermäßigen oder grössesten Secund, die lässet sich nicht auf allen Chorden anbringen, sondern nur in der weichen Tonart auf der Sext derselben, und zwar um ihres Grundaccordes willen weil es der herrschende ist, sowohl frey als gebunden: z. E. Tab. VII. fig. 1.

Der Grundaccord dieser Secund ist der herrschende Accord der weichen Tonart, welcher nicht nur die Septime, sondern auch die kleine None frey und ungebunden brauchen darf. Die übrigen Abstammlinge sind 1.) die kleineste Septime; 2.) die grosse Sext mit der falschen Quint; 3.) der Triton mit der kleinen Terz: z. Ex. Tab. VII. fig. 2.

Der herrschende Accord der harten Tonart gebrauchet sich eben dieser Freyheit, die None nebst der Septime frey und ungebunden zu brauchen. Ein solcher Satz hat alsdenn auch vier Abstammlinge: z. Ex. Tab. VII. fig. 3.

61. Wo läßt sich die gebundene Quart wohl anbringen?

Da diese Quart oder Undecime nichts anders ist als eine Zurückhaltung der darauf folgenden Terz, so läßt sie sich gut anbringen, wenn der Baß eine Quint steigt oder eine Quart fällt, oder auch wenn der Baß eine Secunde steigt: z. Ex. Tab. VII. fig. 4.

Daß der Baß einer solchen gebundenen Quart der Auflösuug oftermahlen nicht erwarte, sondern sich auf- oder abwerts bewege, ist deutlich in meinem Vorgemach und Compendio gelehret worden.

Ich füge hier nur noch hinzu, daß sich die gebundenen Nonen gern zu diesen Quarten gesellen: z. Ex. fig. 5. 6. Tab. VII.

Aus dem andern Exempel ist zu ersehen, daß sich diese Quarte mit der None auch in einem Sextenaccord auflöse, und also statt der Quint die Sext zu sich nehme.

Es findet sich auch öfters neben dieser Quart und None die grosse Septime ein, die aber alsdenn aufwerts aufgelöset wird: z. E. fig. 7. Tab. VII.

Dieser Satz ist also nichts anders, als eine Vermischung des herrschenden Accords mit dem Basse des Grundaccords, in welchen sich diese drey Dissonanzen auflösen müssen.

Nimmt der Baß eines solchen Satzes auch die Terz zu sich, so entstehet die Vorausnahme der Terz, in welchen die gebundene Quart aufgelöset wird: z. Ex. fig. 8. 9. Tab. VII.

Dergleichen Sätze kommen in vierstimmiger Composition oder Spiel nicht vor.

Ein Satz mit der Quart und None hat zwey Abstammlinge, da der erste in einen Sexten- und der andere in einen Quartenaccord aufgelöset wird: z. Ex. Fig. 10.

62. Es giebt ja auch verminderte Quarten, die aus einer kleinen Terz und aus einem grossen halben Ton bestehen, wo werden denn diese angebracht?

Sie gehören nur in die weiche Tonart, in welcher die grosse Septime und die Terz eine solche Quart ausmachen, als im A moll gs und c; und da siehet man leicht ein, daß sie nur auf der Septime der weichen Tonart angebracht werden können. Sie wird aber auf zweyerley Weise gebraucht: 1.) da

deren

deren oberes Ende: 2.) da deren unteres Ende gebunden ist. Im zweyten Fall geschiehet die Auflösung aufwerts: z. Ex. fig. 11 12. Tab. VII.

63. Was hat es denn mit der übermäßigen oder grössesten None vor eine Bewandtniß, und wo ist sie zu Hause?

Sie hat ihren Sitz auf der Sext der diatonischen Octav in der weichen Tonart, muß allemahl vorbereitet und über sich aufgelöset werden: zum Ex. Tab. VII. fig. 13.

Es lässet sich auch der Triton bey der übermäßigen None binden, wie auch die Septime, wie aus den Beyspielen zu ersehen.

Man hat diese übermäßige None auch als eine am obern Ende gebundene Secunde angesehen. Um aber einen Unterschied zwischen Secunden und Nonen zu haben, ist es besser, sie als Nonen zu behandeln.

Bey der übermäßigen Secund ist das untere Ende, oder der Baß gebunden, welcher abwerts auflöset. Zu merken ist von solcher, daß sie eben auch auf der Sext in der diatonischen Octav der weichen Tonart angebracht, und so wohl frey als gebunden gebraucht wird, aber nicht die 3. und 5. sondern die 4. und 6. bey sich hat. z. Ex. Fig. 1. Tab. VIII.

Die übermäßige None kan nicht frey und ungebunden erscheinen, wie die übermäßige Secunde.

64. Was hat es denn mit der übermäßigen oder grössesten Quint, die aufwerts in die Sext aufgelöset wird, vor eine Beschaffenheit?

Sie ist ein Abstammlig von der über sich auflösenden grossen Septime in der weichen Tonart, wie oben schon bey der 56. Frage ist gezeiget worden. Sie wird auch mit der Septime gebraucht: z. Ex. Fig 2. Tab. VIII

Sie wird auch bey der am untern Ende gebundenen Septime gebrauchet, z. Ex. Fig. 3. Tab. VIII.

Man brauchet auch diese grösseste Quint oftmahls in der harten Tonart bey dem herrschenden Accorde, statt der reinen Quint; in der Folge wird eine übermäßige None daraus: z. Ex. Fig. 4. Tab. VIII.

65. Die Septime lässet sich ja mit der 2. und 4. auch oftermahlen bey liegendem Basse hören; was hat es denn damit vor eine Beschaffenheit?

Ein solcher Satz ist nichts anders als eine Vermischung des herrschenden Accords, der die Septime und auch wohl die None bey sich hat, mit dem Basse des Grundaccords: z. Ex. Fig. 5. Tab. VIII.

Die Septime eines solchen Satzes muß allemahl groß seyn. Sie stellet die 3. des herrschenden Accords vor. Die 2. die 5; die 4. die 7; und die 6. die 9. vor. Der Baß eines solchen Satzes mit der 2. 4. und 7. kan auch die Quint über sich haben, als welche der Grundklang des herrschenden Accords ist. Ist aber die 6. bey einem solchen Satze, so tritt die 5. gern zurück in die 4. z. Ex. Fig. 6. Tab. VIII.

Doch kan die Quint, als der Baß des herrschenden Accordes, auch wohl darbey seyn: z. Ex. Fig. 7. Tab. VIII. (*)

66. Die Secund bey gebundenem Basse hat manchmahl nebst der 4. keine 6. sondern die 5. bey sich, wie ist dieses zu verstehen?

Solches geschiehet auf der Grundnote, und ist abermahl eine Vermischung des herrschenden Accords, doch ohne Terz, mit dem Basse und der Quint des Grundaccordes: z. Ex. Fig. 8. Tab. VIII.

Dieser Satz ist ein Abstammlig von dem Accord der frey anschlagenden Septime, mit gebundener 4. wovon weiter hin.

67. Die Secnnd hat manchmahl keine 6. sondern nebst der 4. die 8. bey sich. Wie kommt das?

Solche Secunden und Quarten sind durchgehende Dissonanzen, bey welchen der Baß keiner Auflösung bedarf. Die durchgehende Septimen sind eben dergleichen, denn sie brauchen auch keiner Auflösung. z. Ex. T. VIII. f. 9.

68. Die kleine Secund hat manchmahl weder 4. noch 6. bey sich, sondern die 3. und 5; wo ist denn diese eigentlich zu Hause, und was gehet vor eine Vermischung dabey vor?

Soll

(*) Die obern Stimmen verlangen den herrschenden Accord allein, aber der Baß des vorhergehenden hat keine Lust dazu, und darum müssen die obern Stimmen wieder zurück treten. Die Quint hält dabey Stand mit dem Basse.

Soll diese kleine Secund erscheinen, so muß allemahl der herrschende Accord der weichen Tonart, doch ohne 7. vorher gehen. Die 2. gehöret in den darauf folgenden Accord der kleinen Terz mit dem Triton, welcher ein Abstammling ist des herrschenden mit der None: z. E. Fig. 10. Tab. VIII.

Die None wird in diesem Abstammlinge zur Terz, die Septime zur Grundnote, die Quint zur Sext, die Terz zum Triton, und die Grundnote e bleibt weg. Ein solcher Satz braucht also einer doppelten Auflösung, weil er das erstemal nur in einen dissonirenden Satz kan aufgelöset werden. Hätte der herrschende Accord der weichen Tonart nicht die Freyheit ungebundene kleine Nonen zu gebrauchen, so wäre dieser Satz unmöglich, gleichwie auch der darauf folgende mit der 3. und 4.

Die Rameauer würden nach ihren falschen Grundsätzen sagen: Er entspringe aus dem Zusatz einer Terz unter den Septimenaccord gs h d f, aber seine Basis ist ja hier schon da, und braucht also nicht untergeschoben zu werden, so wenig als ein e unter gs h e, zu einem Hauptaccorde.

69. Hat nicht die übermäßige oder grösseste Octav oder Prime mit der 3. und 5. eine Aehnlichkeit mit einer solchen kleinen Secunde?

Ja, aber der Unterschied ist sehr groß; die 2. führet von dem herrschenden Accorde in den Grundaccord. Aber die übermäßige Octav oder grosse Prime führet in die Nebentonart der Secund, z. Ex. von C dur in D moll. z. Ex. Fig. 11. Tab. VIII.

Sie braucht auch einer doppelten Auflösung, weil sie bey der ersten aus einer x eine 4 wird, die ja so hart lautet als sie selbst.

70. Ich habe auch frey anschlagende Septimen gesehen, bey welchen so wohl die 4. als die 6. jede besonders, und auch beyde zugleich, gebunden waren, und kan mir also leichte vorstellen, daß sie, und ihre Abstammlinge, bey herrschenden Accorden müssen angebracht werden.

Ja, allerdings, und zwar so wohl in der harten als auch in der weichen Tonart. Die Lehre davon ist in meinem *Compendio harmon.* C. XVII. zur Gnüge ausgeführet. Exempel davon sind fig. 12. T. VIII.

Die 2. mit 4. und 5. ist ein Abstammling von dem andern dieser dreyen Sätze: z. Ex. Fig. 13. Tab. VIII.

Die übrigen Abstammlinge von dieser freyen Septime mit 4. oder 6, oder beyden zugleich sind in meinem Compendio harmon. Tab. XII. und XIII. zu finden.

In der weichen Tonart machet diese frey anschlagende 7, mit ihren Abstammlingen, bey gebundener 4. und 6. gar schöne Bindungen: f. 14. T. VIII.

Alle diese schöne Bindungen gehören in den herrschenden Accord, und seine Abstammlinge. Hätte der herrschende Accord nicht die Freyheit, die Septimen ungebunden zu gebrauchen, so wären sie auch nicht da.

Einige davon haben unsere Harmonisten gleichsam im Tappen, nach des Herrn d'Alemberts Ausdruck, gefunden. Wir wissen nun nähern Bescheid darum.

Daß die 2. oftmahl nur mit der 5. alleine erscheine, und daß bey vierstimmiger Harmonie entweder die 2. oder 5. verdoppelt werde, und daß dieser Satz auf der Grundnote oder Saite angebracht werde, ist noch beyzufügen: z. Ex. Fig. 1. Tab. IX.

Es ist eine Vermischung der 5. und 8. von dem herrschenden- und dem Basse des Grundaccords; oder man kan auch die 5. zum Grundaccorde rechnen, welche bey der Auflösung zur 8. des herrschenden Accords wird.

71. Giebt es nicht auch noch andere Arten von Dissonanzen?

Ja, die durchgehenden, welche entweder ordentlich durchgehende, oder Wechselnoten sind. Das XVI. Capitel meines Compendii handelt davon zur Gnüge. Ich will einige Exempel beyfügen: S. Fig. 2. bis 11.

Es können auch zwey Quinten auf einander folgen, wenn die erste eine gemeine durchgehende, und die andere eine Wechselnote ausmacht.

Der siebende Punct.

Wie man von der Haupttonart geschicklich in die Nebentonarten schreiten könne?

72. Ich habe oben im dritten Punct in der Antwort auf die 42. Frage schon den Sprengel so wohl der harten als weichen

chen Tonart kennen gelernet, und weiß, daß die Tonart C dur 5. Nebentonarten habe, 1) G dur, 2) A moll, 3) E moll, 4) F dur und 5) D moll. Ingleichen, daß die weiche Tonart A moll, die der harten C dur am nechsten verwandt ist, eben den Sprengel habe, den C dur hat, und daß diese beyde Tonarten zum Muster der übrigen dienen; ich weiß auch durch was vor Mittel man in die Nebentonarten kommen kan; aber ich möchte gern hiervon einige Exempel haben.

Wenn ich den herrschenden Accord einer Tonart mit seiner 7. und 9. kenne, so wird entweder dieser, oder einer von seinen Abstammlingen mich dahin führen, wohin ich will. Z. Ex.

Ich wolte von C dur in G dur gehen, so geschicht es durch den herrschenden Accord von G dur, oder durch seine Abstammlinge, auf folgende Arten: Fig. 12. Tab. IX.

Von C dur in A moll komme ich durch den herrschenden Accord und seine Abstammlinge von A moll, wie fig. 13. zeiget.

Wie man von C dur in A moll gehet, so gehet man auch von G dur in E moll, und von F dur in D moll.

In die Quart der harten Tonart, z. Ex. von C dur in F dur gelanget man durch die b7 und ihre Abstammlinge. Denn so bald ein harter Accord eine kleine Septime über sich annimmt, so wird er aus einem Grundaccorde ein herrschender. Fig. 14. Tab. IX.

Also gelanget man von C dur in G dur durch das fs, als die Terz des herrschenden Accords der Tonart G dur; ins A moll durch das gs, welches ebenfalls die Terz des herrschenden Accords ist; ins E moll durch das ds; ins D moll durch das cs, beyde als die Terz des herrschenden Accords, aber ins F dur durch das bh, als die Septime ihres herrschenden Accords, weil die Terz e schon da ist, wie oben in der 36. Frage schon berichtet worden.

73. Gehet in der weichen Tonart bey der Ausweichung in die Nebentonarten nicht auch etwas besonders vor?

Ja, eben auch; die Ausweichung oder Uebertritt in die Nebentonarten geschiehet zwar eben auch allemal durch den herrschenden Accord derjenigen

Nebentonart wohin man will; Der eigentliche Ton aber, wodurch der Uebertritt geschicht, ist nicht allemahl eine Terz, sondern beym Uebertritt in die Sext der Tonart eine Septime, und in die Terz der Tonart, ist es ein aus der chromatischen Octav der weichen Tonart genommener Ton, nemlich die kleine Septime, als in A moll das g, welches eigentlich nicht in die achtstufigte Tonleiter von A moll, sondern in die chromatische Tonleiter gehöret, z. Ex. fig. 15. Tab. IX.

Hieraus ersiehet man, daß es gar nichts ungereimtes wäre, wenn man bey Bezeichnung der weichen Tonart die unentbehrliche grosse Septime, ohne welche man keine weiche Tonart gedenken kan, vorzeichnete. Die Tonart A moll würde alsdenn mit ihren Nebentonarten folgende Figur machen: F. 1. T. X.

Die Ursache, warum man in der weichen Tonart die unentbehrliche grose Septime nicht vorzeichnet, ist die nahe Verwandtschaft die sie mit der nechsten harten Tonart hat, wie z. Ex. C dur mit A moll, und so weiter mit allen übrigen. Unsere Componisten bestätigen aber mit ihrer Ausweichung z. Ex. von C dur in C moll, daß das Semitonium Modi in beyderley Tonarten ganz natürlich sey, denn sie lassen das h stehen, wie es im C dur gestanden hat, und setzen nur ♭e statt e: z. Ex. Fig. 2. Tab. X.

74. Wenn man aber die Grenzen einer Tonart verlassen, und in weit entfernte Tonarten gehen muß, wie hat man sich da zu verhalten?

Hierzu habe ich schon in meinem Compendio harmon. Anweisung gegeben, halte es also vor unnöthig hiervon ein mehrers zu gedenken. Wer sich den musikalischen Cirkel wohl bekannt macht, der wird bald einsehen, wie die Tonarten zusammen hangen. Die Ordnung der Natur giebt die beste Anleitung darzu. Auch hier heißt es: **Mache keinen Sprung.** Wenn man aber von C dur ohne Vorbereitung so gleich in C moll fällt, so kan nicht geleugnet werden, daß ein Sprung vorhanden, der mit nichts entschuldiget werden kan, als daß beyde Tonarten einerley herrschenden Accord haben. Es läst nicht anders, als wenn ein Herr und seine Maistresse wechselsweise regieren.

Ich werde diese Mode wohl nicht abbringen. Man gewohnet ihrer endlich auch mit. Nur wäre dabey zu wünschen, daß unsere heutigen Componisten wenigstens ihre Bässe bezifferten, damit nicht so oft mi contra fa genommen würde. Aber ich glaube, daß mancher nicht einmahl im Stande ist,

ist, seine Bässe zu beziffern. Man suchet nur die Ohren zu belustigen, und fragt wenig nach der Ordnung und nach dem Gesetz der Natur. Ihre Regel heißt: Befleißige dich der Abwechselung; *Variatio delectat.* Ja, es ist wahr, aber nicht alle Veränderung ist gut und recht.

Neulich wurde eine Sinfonie aufgelegt, da gieng das erste Allegro aus D dur, und das darauf folgende Andante aus dem B dur. Ist das harmonisch? Man wird sagen: D dur kan auch D moll brauchen, und B dur gehöret in die Grenzen D moll. Eine schöne Ursache! So kömmt immer eine Unordnung aus der andern. Ist GOtt ein GOtt der Ordnung, so hat Er auch Gefallen an der Ordnung. (*)

Etwas weniges muß ich noch von dieser Materie sagen. Soll man in solche Tonarten gehen, die nicht in den Sprengel der Tonart gehören, so muß man wissen, wie weit die Tonart von derjenigen entfernet ist, in welche man gehen soll. Soll einer von C dur in C moll ohne einen Sprung gehen, so muß er, da C moll schon 3 b hat, als vor h, e und a, erst in die gehen, die nur 2 und 1 b haben, als da sind, F dur und D moll, ♭H dur und G moll, alsdenn folget erst C moll: z. Ex. Fig. 3. Tab. X.

Wolte man von C dur so gleich in C moll gehen, so würden 4. Tonarten übersprungen, die dem C dur näher verwandt sind. Nun kan man zwar von diesen 4. zwey übergehen, aber 3. oder gar 4. ist zuviel: z. E. f. 4. T. X.

Solte einer z. Ex. von E dur in ♭E dur gehen, so muß er, da E dur 4 ♯ hat, erst in solche Tonarten gehen, die weniger ♯ haben, als A dur und Fs moll, D dur und H moll, G dur und E moll, dann C dur und A moll, die weder ♯ noch b haben, und weiter in die, so 1. 2. und 3 b haben, worunter ♭E dur gehöret: z. Ex. fig. 5. Tab. X.

Da in meinem Compendio die Sache zur Gnüge abgehandelt ist, so halte ich mich dabey nicht länger auf, sondern sage nur noch dieses:

(*) Sehr fein läßt es, wenn Altar und Chor, Priester und Leviten fein harmoniren, und keine verbothene Sprünge wider das Gesetz der Natur machen. Wenn aber z. Ex. der Chor in der Tonart D moll endiget, und das Gratias wird aus dem ♭A dur intoniret, so wird Chor und Gemeine stutzig, und merken, daß es nicht nach Pauli Ermahnung 1 Cor. 14, 40. zugehe, sondern ein Sprung gemachet werde. Endiget der Chor z. B. im G dur, und der Diener des Altars intoniret im ♭A dur, so ist der Sprung noch ärger. Wie groß er sey kan man aus dem musikalischen Cirkel in meinem Compendio oder in Heinichens General-Baß-Anweisung ersehen. Die Natur machet keinen Sprung.

Von einer Tonart die ein oder mehr ♯ hat, in solche die ♭ haben, gehet man durch steigende Quarten, und von einer die ♭ hat, in solche die ♯ haben, gehet man durch fallende Quarten, als z. Ex. von ♭A dur in E dur: Tab. X. fig. 6.

Zwischen zwey harten Tonarten liegt allemahl eine weiche, und zwischen zwey weichen eine harte. Z. Ex. zwischen C dur und G dur liegt A moll, und zwischen C moll und G moll liegt B dur.

Ob wohl z. Ex. zwischen E dur und ♭E dur 13. Tonarten liegen, so kan man doch vermittelst eines enharmonischen kleinsten Tons bald von einem in den andern gelangen: z. Ex. Fig. 7. Tab. X.

Mit dergleichen Verfahren werden Augen und Ohren betrogen, daß sie nicht wissen, wie z. Ex. aus einem gs ein as geworden. Doch läßt sich das Auge eher betrügen als die Ohren. Es ist damit eben, als wenn einer plötzlich aus einem tiefen Schlafe gerissen wird.

Sich immer vollkommener zu machen, muß man lernen, wie diese oder jene Gemüths-Bewegung durch Klänge auszudrucken ist. Die Lehre von der Nachahmung, Fuge und den Contrapuncten, wozu Anweisungen genug vorhanden, sind auch sehr gut und nützlich. Ferner ist zu lernen die Lehre von den Stylen der Musik, als Kirchen- Cammer- Theatralstyl; Item die Lehre vom Periodo und so genannten Clauseln; von vermiedenen Cadenzen; die Lehre von Klangfüssen und Rhythmo; item von den Einschnitten u. a. m. Ich will allhier noch beyfügen:

Die Fugenlehre der Natur,

als den VIII. Punct, wovon man nicht unwissend seyn darf.

Man hat bishero vorgegeben: Die Verhältnisse der Intervallen dieneten weiter zu nichts, als zur Berechnung der Temperatur. Aber nein, sie lehren uns auch Fugen machen, und den richtigen Wiederschlag eines Fugen-Satzes finden, wie aus folgender kurzen Abhandlung erhellen wird.

Eine Saite, z. Ex. C theilet sich in 2 c. Das ist die Octav 1 : 2.

Die Octav theilet sich in eine Quint und in eine Quart 2 : 3 : 4

c g c.

Mit diesen 3. Zahlen lehret uns die Natur den richtigen Wiederschlag bey den Quintfugen, sowol in der harten als weichen Tonart, z. E. f. 8 – 11. T. X.

Die

Die Quint wird von der Natur in eine grosse und in eine kleine Terz getheilet, oder in der weichen Tonart auch in eine kleine und eine grosse Terz:

4	:	5	:	6	|	10	:	12	:	15
c		e		g	|	a		c		e

Die Quart aber 1) in eine grosse Terz und grossen halben Ton, 12 : 15 : 16
g- h- c=

2) In eine kleine Terz und einen ganzen Ton 15 : 18 : 20. e g h.

Aus dieser Theilung der Quint und Quart entstehen folgende An- und Wiederschläge: v. fig. 12 bis 19. Tab. X.

Die zwischen den Terzen liegende Mitteltöne richten sich nach der Klangleiter der Tonart. Die grosse Terz theilet sich in 2 ganze Töne, die kleine aber in 1. ganzen und 1. grossen halben: c d e | d e f | e f g.

Hieraus lernet man folgende An- und Wiederschläge: f. 1 bis 6. T. XI.

Die Sext einer Tonart wird mit der Terz derselben beantwortet: z. Ex. fig. 7 bis 10. Tab. XI.

Warum darf in diesem letzten Exempel der Triton a ds so frey und ungebunden anschlagen? Antw. Weil a allhier im Grunde die Septime des herrschende Accords ist, h ds fs a, welche frey anschlagen kan.

75. Was hat es denn mit den chromatischen Fugen vor eine Bewandtniß?

Chromatische Fugen heissen diejenigen, deren Themata (Hauptsätze) neben den Klängen der diatonischen, oder achtsaitigen Octav, auch noch die in solchen befindlichen chromatischen Töne, wo nicht alle, jedoch einige brauchen, z. Ex. in der Tonart C dur ♯c ♯d ♯f ♯g und ♭h, wozu auch noch ♭e kommen kan.

Es werden also in der harten Tonart erhöhet die 1 : 2 : 3 : 4 und 5 erniedriget aber die 7 und 3.

In der weichen Tonart aber werden erhöhet: die 3. 4. 6. und 7, wie wohl die erhöhete 7. eigentlich kein chromatischer Ton ist, denn ohne dieselbe kan keine weiche Tonart statt haben, weil sie in den herrschenden Accord, als dessen grosse Terz gehöret. Die grosse Septime wird also nicht so wohl als die kleine vor einen chromatischen Klang gebrauchet, man müste denn gar keine achtsaitige Klangleiter in der weichen Tonart statuiren, sondern eine zehensaitige, in welcher im Aufsteigen die 6. und 7. chromatisch und groß, im Absteigen aber diatonisch und klein, wie man bisher gelehret hat.

Die 2. leidet in der weichen Tonart eine Erniedrigung. Die 1. und 5. aber leiden weder Erniedrigung noch Erhöhung. Zu mehrerer Deutlichkeit dienet folgende Vorstellung, da die diatonische Noten weiß, die chromatischen aber schwarz sind: fig. 11. Tab. XI.

Die erhöhete 4. führet in die Nebentonart der Quint, und wird nicht allemahl mit einem chromatischen Ton beantwortet: z. Ex. fig. 12. Tab. XI.

Wenn man es aber thun wolte, so würde man es mit der erhöheten 1. thun müssen, und dieses würde aus der Tonart heraus führen: fig. 13 T. XI.

Dieses gienge nun in der Nachahmung wohl an, aber nicht im Anfang einer Fuge.

Gehet aber die eigentliche diatonische 4. vor der erhöheten chromatischen her, so wird sie mit der erhöheten 1. beantwortet: Fig. 14.

Die erhöhete 5. wird mit der erhöheten 2. beantwortet: Fig. 15.

Hat aber der Führer die erhöhete 1. so hat der Gefehrte die erhöhete 5. z. Ex. fig. 16. Tab. XI.

Hat der Führer die erhöhete 4. und 5. so beantwortet sie der Gefehrte mit der erhöheten 1. und 2. wie folgendes Ex. von Kuhnau besaget: Fig. 17.

Die erniedrigte 7. wird auf zweyerley Art beantwortet, 1) mit der 4. der Tonart, 2) mit der erniedrigten 3. z. Ex. fig 18. T. XI. & f. 1. T. XII.

Die weiche Tonart ist mehr zu chromatischen Tönen geneigt als die harte. Die kleine Terz dieser Tonart wird oft mit der grossen Terz des herrschenden Accords, oder mit der erhöheten Septime beantwortet, welche aber vor keinen chromatischen Ton zu halten, z. Ex. fig. 2 Tab. XII

Dieses gs ist viel natürlicher als das g, denn ohne dasselbe kan kein A moll da seyn. Die Regeln, so sich auf die alten Tonarten, und auf die Solmisation gründen, fallen heutiges Tages fast ganz weg. In Furens Gradibus ad Parnassum kan man pag. 235. seq. ein mehrers davon lesen. Da werden uns folgende Beyspiele gegeben: Fig. 3 — 6. Tab. XII.

Noch ein Exempel von Furen in der harten Tonart, in welchem die erhöhete 4. und erniedrigte 7, als chromatische Töne, mit der erhöheten 1. und eigentlichen 4. beantwortet werden: fig. 7. Tab. XII.

Aber Fux (*) warnet vor dergleichen langen und breiten Subjectis (Fugensätzen,) weil die Stimmen einander so sehr in den Weg kommen.

Von

(*) Weyl. Römisch-Kayserlicher Ober-Capellmeister, der dreyen Kaysern, Leopoldo, Iosepho I. und Carolo VI. gedienet hat.

Von der Nachahmung.

Da die Nachahmung aller Fugen Mutter ist, so kan sie einem, der aus dem Kopfe will spielen lernen, sehr dienlich seyn, etwas Gutes zu machen. Sie hat in allen Intervallen statt. Ich will einige kurze Exempel beyfügen, welche, wenn sie in die Nebentonarten eigeleitet werden, leicht ein Vorspiel abgeben können. S. fig. 8 — 11. Tab. XII. und fig. 1 — 8. Tab. XIII.

Die Tab. XIV. befindlichen kurze Perioden können einem, der anfängt aus dem Kopfe zu spielen, sehr nütze seyn, weil man mit dem Basse nur auf- oder absteigen darf. Man muß sie aber, nebst denen folgenden, in allen Tonarten brauchen lernen.

Tab. XV. fig. 1. 2. gehet der Baß in aufsteigenden Terzen. Man siehet daraus, daß man eine Septime auch in einem Secundenaccord auflösen kan. Bey fig. 3. wird gezeigt, wie die Nonen vorbereitet werden.

Fig. 4. hat fallende Terzen mit abwechselnden Haupt- und Sextenaccorden; am Ende findet sich eine am untern Ende gebundene Septime.

Fig. 5. hat einen absteigenden Baß mit Secnnden, und dereh Auflösung; die 2. über d verlanget keine 6, wie die vorhergehenden, sondern eine 7.

Fig. 6. hat gebundene Quinten mit deren Auflösung im Hauptaccorde.

Fig. 7. enthält eine gute Nachahmung bey aufsteigenden Quarten.

Fig. 8. hat im Basse fallende Quarten mit abwechselden $\frac{6}{4}$ und $\frac{9}{4\,3}$.

Fig. 9. hat aufsteigende Quarten in der weichen Tonart.

Fig. 10. ist Fig. 8. gleich, in der weichen Tonart.

Fig. 11. enthält eine sehr brauchbare Nachahmung. Die Mittelstimme gehet mit der obern in Sexten einher.

Tab. XVI. hat es im Basse mit aufsteigenden und fallenden Quinten zu thun. Bey Fig. 4. wird die 7. und 9. über sich aufgelöset. In Fig. 8. wird die 7. bey Wechselnoten aufgelöset, auf welche so gleich die rechte Note als eine 3. folget.

Fig. 9. hat durchgehende Noten bey dem eine 7time absteigenden Basse.

Diese kurze Perioden oder Clauseln geben Gelegenheit an die Hand zu mancherley Fortschreitungen von einem Accorde zum andern, als woraus so denn mancherley Arten von Melodien entstehen. Kommt die Ausweichung in die Nebentonarten darzu, so kan aus jedem bald ein Vorspiel gemacht werden.

Wer ein musikalisch Naturell hat, wird nach dieser kurzen Anleitung leicht ein Vorspiel aus dem Kopfe machen lernen. Wem aber dieses von der Natur versagt ist, der wird sich lieber mit fremden Stücken behelfen, deren

er

er so dann einen guten Vorrath haben muß, worzu aber auch eine kluge Wahl gehöret. Aber ein solcher ist sehr zu beklagen, denn er steckt bey allen seinem Vorrathe in grosser musikalischer Armuth. Aber glücklich ist ein guter Fantast, (in gutem musikalischem Verstande genommen) dem die Töne zu Gebote stehen, die er nur denken, und so gleich auf unzehliche Art und Weise kan hören lassen, wie es die Umstände erfordern. Ein solcher kan die Gesundheit mit trinken: Es leben die gebohrnen Musici!

Der neunte Punct.

Daß ein fantasirender Clavierspieler die Affecten auszudrucken, zu erregen und zu stillen verstehen müsse.

Wer der Harmonie und aller Tonarten mächtig ist, dem muß es nichts schweres seyn, die Gemüthsbewegungen auszudrucken. Ein Organist muß in seinen Vorspielen auf Chorale und Kirchenmusiken diejenige Gemüthsbeschaffenheit auszudrucken wissen, die darinnen enthalten. Er muß auch die Zeiten und die Umstände wohl überlegen. In der Fasten muß er ganz anders spielen, als zur Osterzeit. Vor einem Bußliede muß er ganz anders präluliren, als vor einem Lob- und Dankliede.

Hiervon lassen sich nicht wohl gewisse Regeln geben. Herr Mattheson schreibet in seinem **vollkommenen Capellmeister** im III. Capitel davon ziemlich weitläuftig. Etwas will daraus anführen: §. 56. heisset es:

„Da die Freude durch Ausbreitung unserer Lebensgeister empfunden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, daß ich diesen Affect durch weite und erweiterte Intervalle ausdrucken könne. §. 57. Weiß man hergegen, daß die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so steht leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschaft die engen und engsten Klangstufen am füglichsten schicken.„

Hierbey kommt auch vieles auf die Zeitmaße an. „Ein Adagio hat, wie im Kern melodischer Wissenschaften Cap. IV. §. 22. stehet, die Betrübniß; ein Lamento den Schmerz; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hofnung; ein Affettuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde ꝛc. zum Abzeichen.„

In der Folge heißt es: „Vernehme ich in der Kirche eine feyerliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schauder; arbeitet ein starker Instrumenten-Chor in die Wette, so empfinde ich eine hohe Verwunderung; fängt das Orgelwerk an zu brausen und zu donnern, so entstehet eine göttliche Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, so springet mir das Herz im Leibe, wenn ich gleich weder die Bedeutung dieses Worts wissen, noch sonst ein anderes, der Entfernung

fernung halber verstehen solte, ja, wenn auch gar keine Worte dabey wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge. (*)

76. Ist nicht eine Tonart vor einer andern zur Freude oder zur Traurigkeit, solche zu erregen, geschickt?

Die Alten haben es geglaubet und gelehret. In Mattheſons Orchestre P. I. C. II. ist viel hievon zu lesen, aber nicht alles vor unfehlbar anzunehmen. Das kan man aber gar wohl sagen und behaupten, daß die harten Tonarten überhaupt zu freudigen und vergnügten Gemüthsbewewungen geschickter sind, als die weichen, und die weichen besser zu traurigen und sehnlichen als die harten.

77. Hat nicht auch ein Accord vor dem andern eine besondere Eigenschaft?

Allerdings. Der harte Accord ist prächtiger und majestätischer ꝛc. als der weiche, und zwar, weil seine Quint und Terz schon in seinem Grundtone, die Quint als ein Drittheil, und die Terz als ein Fünftheil, enthalten sind.

Aber von dem weichen Accorde kan man dieses, was anlanget die Terz, nicht sagen, denn die kleine Terz streitet mit der grossen, welche der Grundton desselben bey sich führet. Und deswegen kan man auch keine kleine Terzen in die Orgeln disponiren. Die Taste C leidet kein ♭e- wohl aber ein e-. Daß man aber auch weiche Accorde gerne höret, das hat man der Quint derselben zu danken. Warum klinget a c- e- auch fein? Darum weil ein A drey e- enthält, und die Länge von einem e- dreymal genommen, ein A giebt.

Klinget ein weicher Accord traurig, so klingen zwey weiche nach einander noch trauriger. Ja der harte herrschende Accord einer weichen Tonart klingt um seines Grundaccords willen nicht so freudig, als der herrschende der harten Tonart. Ein Beyſp. giebt der Anfang des Lieds: Es woll uns GOtt genädig ꝛc.

Die übrigen anomalischen Accorde mit ihren Abstammlingen, ohne und

(*) Herr Mattheſon hat in seinen musikalischen Büchern viel gutes, wahres und lehrreiches. Aber da er ein Mensch war, und also irren konnte, so ist auch viel falsches, irriges und unnützes mit untergelaufen. Man muß also in seinen Büchern alles prüfen, und nur das Gute behalten. Er konnte es nicht vertragen, wenn man ihm zeigte wo er gefehlet hatte; das hat er an Meckenhäuser, Scheiben, Mizler, an mir und andern mehr, bewiesen. Er vergaß oste, was er selber geschrieben hatte, als z. Ex. In wissenschaftlichen Dingen muß man der Wahrheit nicht schonen.

mit den dabey schicklichen Dissonanzen, sind alle mehr zum Klagen, Sehnsucht, u. a. d. geschickt, als zur Freude und zum Vergnügen.

Zur Erregung der Freude, und was damit verknüpft ist, gehören unter andern vornehmlich folgende Stücke: 1.) Eine muntere Bewegung von einem Accorde zum andern. 2.) Mehr harte als weiche Accorde. 3.) Mehrere Ausweichungen in die harten als weichen Nebentonarten. 4.) Ein mäßiger Gebrauch und baldige Auflösung der Dissonanzen. 5.) Wenige oder wohl gar keine anomalische Accorde. 6.) Laute Stimmen und Instrumente.

Zur Erregung der Traurigkeit, und was ihr anhanget, darf man nur das Gegentheil von diesen sechs Puncten beobachten, so wird man seinen Endzweck erreichen.

Alle diese und dergleichen Lehren sind nun freylich annoch zu generell; aber ein gutes Naturell und gute Muster von guten Meistern sind hierinnen die besten Lehrmeister.

Ein jeder Musikus hat in seinem practischen Vortrage eine gewisse Sprache des Gemüths, mit welcher er zu verstehen giebt, was vor ein Temperament und Gemüthsbeschaffenheit ihm eigen sey. Unter solchen findet sich nun ein grosser Unterschied. Einer ist mehr geschickt die Freude und Zufriedenheit vorzustellen; ein anderer aber die Traurigkeit und Unzufriedenheit. Solches siehet man gar deutlich in den Werken grosser Meister. Einer hat einen prächtigen und feurigen Styl, ein anderer aber drücket sich liebreich und gelassen aus. Einer hat einen weitläuftigen, ein anderer einen kurzen und faßlichen Vortrag.

Dieses Feld ist mir zu groß; es gehören darzu mehrere Arbeiter. (*) Und wäre ich auch im Stande ein mehreres in dieser Sache zu leisten, so leiden es doch vor diesesmal die gesetzten Grenzen nicht.

Ehe ich dieses Buch beschliesse, muß ich mich gegen einige meiner ungerechten, eilfertigen und feindseligen Richter vertheidigen. Das ist mir erlaubt.

I. Gegen des nunmehr verstorbenen, und seinen Richter erwartenden Herrn Mattheſons Urtheil.

Dieses abgeschmackte Urtheil, welches auch zwey meiner Freunde in Hof ganz unschuldig mit betroffen, verdienet nicht, daß man sich dagegen vertheidige. Nur etwas zur Bestätigung einer musikalischen Wahrheit will hier beyfügen. Es zeuget von

(*) P. C. Humanus hat in seinem Musico theoretico-practico im ersten Theil Cap. XVIII. bis zu Ende hiervon gar feine Ausdrücke, die man nachlesen kan.

von einem abscheulichen Hochmuthe, da er sich als einen musikalischen Monarchen, und mich als einen Rebellen (dessen Namen zu nennen der Haß gegen mich nicht erlaubet, sondern einen heillosen Mann schilt,) gegen ihn ansiehet: Was ich in meinen Büchern von seinen greulichen Fehlern, als 1) in der Lehre vom Hauptaccord, 2) von der Quart zur Vertheidigung des Baryphoni: 3) vom Gebrauch der kleinen Quint, 4) von Auflösung einiger Dissonanzen, 5) von dem untemperirten diatonisch-chromatischen Geschlecht, 6) von der Temperatur angeführet habe, ist alles die lautere reine Wahrheit, und kein der Sachen Verständiger kan es verneinen. Es ist nicht aus Haß, sondern aus Liebe zur Wahrheit, und zum Aufnehmen musikalischer Wissenschaften geschehen. Er konnte auch nichts dagegen aufbringen, sonst würde er nicht lange gewartet haben. Was war es also Wunder, daß er mir gram wurde? Veritas odium parit. Mein Compendium hat seinen guten Grnnd, der ewig stehen wird, denn es gründet sich auf die Tonlehre der Natur.

Meinen Beweis von verbothenen Quinten und Octaven, hat weder Hr. Mattheson noch Hr. Marpurg eingesehen, und der letzte muß in seinen übereilten Anmerkungen wider seinen Willen eingestehen, daß dabey ein Sprung begangen werde, wie ich in diesem Buche deutlich gezeiget habe. Meine Lehre stehet veste, und ich kan sie mathematisch beweisen. Ich will eine falsche und eine gute Fortschreitung neben einander setzen, da wird man den begangenen Sprung durch Hülfe dieser Brille sehen können:

18	: 24	g-	c=	15	: 16	e=	f=
15	: 20	e-	a-	12	: 12	c=	c=
12	: 16	c-	f-	9	: 10	g-	a-
3	: 4	C	F	3	: 2	c	F
48	· 64			39	· 40		

Ist hier von 48. auf 64. kein Sprung? Aber mein Freund, Hr. Secr. Marpurg! diese Summen von Vibrationen sollen keine Ration anzeigen, wie Sie in ihren feindseligen Anmerkungen in dem irrigen Wahn stunden. Mein kluger Herr! Sie haben mein Räthsel nicht troffen. Dazu half der Drucker, der hatte im Compendio S. 9. zwischen 32. und 48. zwey Puncte gesetzet, da es nur einer hätte seyn sollen. So viel ist an einem Pünctgen gelegen.

Mich wundert, daß der sich sehr klug dünkende Hr. M. die wahre Ursach, warum die verbotenen Quinten nicht gut klingen, nicht gefunden. Ey welch ein Geschrey, und welch ein Wesen würde er davon machen!

Das greulichste in Hrn. Mattheſons gottlosen Decret ist, daß er die H. Schrift so abscheulich mißbraucht. Zwischen dem Könige David, und ihm, ist ein gewaltiger Unterschied. Hätte er statt der Abfassung seines ungerechten Urtheils Davids 1. Psalm betrachtet, und nicht mit den Spöttern und Verleumdern Gesellschaft gemachet, so hätte er die Zeit besser angewendet. Die Nachwelt wird seine vielen Fehler und Irrthümer in seinen musikalischen Büchern schon noch einsehen und widerlegen. Wäre es Hrn. M. um die Wahrheit zu thun, so dürfte er dieselben nur vor sich nehmen, so würde er genug auszumisten finden. Davon überzeuget ihn sein Herz, er

mag es bekennen oder nicht. Man muß sich wundern, daß Mattheson das Rameauische System vertheidigen hilft, da er doch laut seiner kleinen Generalbaßschule den Rameau so schlecht beurtheilet, wie ich in meinem Compendio in der Vorrede angeführet habe. Aber so gehet es in der Welt. Wenn es wider die Wahrheit gehet, da werden Pilatus und Herodes Freunde mit einander. Nun er erwartet seinen Richter. Aber dessen Wort hat er schlecht bedacht: Verdammet nicht, so werdet ihr auch nicht verdammet. Richtet nicht, so werdet ihr auch nicht gerichtet. GOtt habe ihn selig!

II. Herrn Quanzens Urtheil

ist viel bescheidener und vorsichtiger. 1.) Gedenket Er des Gebrauchs der Quarte, und setzet voraus, daß sie alle vorbereitet und als Dissonanzen aufgelöset werden müsten. Hierüber lachen unsere heutigen berühmtesten und beliebtesten Componisten, Abel, Hayden, Schwindel, Wirbach und viel andere, deren Arbeit bey hiesiger Gräfl. Cammermusik, wobey ich ein vortrefliches Clavecin zu spielen habe, mit Vergnügen angehöret wird. Mein Herr! solten wohl die Quarten über der Secund der Tonart einem das Maul aufsperren, und nichts hinein geben?

```
   6          6
4  6  6    4  6
c  d  e  H | c  d  e
```

Ist da wohl nöthig eine Terz zur Quart zu setzen, oder zu greifen? Solten Sie niemahls eine consonirende Quart gesetzt haben? Die consonirende Quart ist eine Replike von der Quint, wie die Sext von der Terz. Hat man den Grundton einmal in den Ohren, so kan er eine Octav höher treten, und die Quint zur Quart werden:

```
g- | a- g- |  e- | f- e-
e- | f- e- |  c- | c- c-
c  | c  c  |  g  | a  g
```

Das erweckte Verlangen wird durch die Folge gestillet.

Daß 2.) die von mir angegebene Ursache, warum die verbothenen Quinten und Octaven nicht wohl klingen, Ihnen einleuchtend wahr scheinet, ist mir lieb zu vernehmen. Sie gestehen doch mit ihrem Favoriten ein, daß dabey ein Sprung begangen werde? Ja. Ich bin Ihnen davor verbunden, und versichere Sie meiner Hochachtung. Bleiben Sie nur dabey. Keine bessere kan gefunden werden. Finden Sie aber eine bessere, so rucken Sie heraus damit. Ich bin Ihr Diener.

III. Verantwortung gegen den Herrn Riedt.

Mein Herr! So sind die Anmerkungen des Hr. Marpurgs über mein Compendium schön? Sind sie gerecht? Sind sie ohne Tadel? O ich bitte, prüfen Sie solche noch einmal. Wenn es unsers Nechsten Ehre, Nahrung und guten Leumund betrift, so müssen wir vorsichtig und behutsam seyn, und uns ja nicht übereilen. Sie glauben dem Hrn. Marpurg, daß durch Erzitterung der Saiten die weiche Tonart, und zwar besonders die Tonart F moll, unter allen weichen Tonarten zuerst von der

Natur hervor gebracht werde? O! Sie und Ihr Aufrufer irren. Nicht einmal der weiche Accord, geschweige denn die weiche Tonart. Geben Sie, mein Herr! ein wenig Achtung: Wenn die Saiten F bA c f c- c= eingestimmet werden, so ist ein, aber verkehrt gestellter weicher Accord schon da, und darf nicht erst hervor gebracht werden. Was würkt denn nun die Sympathie, wenn ein c= chorda agens oder efficiens, die übrigen 5. aber chordae patientes, oder die Materie sind, worauf es würket? Antw. Eine unterbrochene Erzitterung der übrigen 5. Saiten. Warum denn? Etwa weil sie einen verkehrt gestellten weichen Accord enthalten? Ach nein. Warum denn? Antw. Darum: weil sie alle den Einklang mit der chorde efficiente c= 2. 3. 4. 5. 6. mal enthalten. Betrachten sie doch, mein Herr! meine XVII. Tab. ich hoffe Sie werden solche verstehen. Und also gehet die Würkung der Sympathie auf die Einklänge und nicht auf den verkehrt gestellten Accord. Ein zwanzigfacher Einklang ist nicht einmal ein weicher Accord, geschweige eine weiche Tonart. Materia & effectus, der Acker und dessen Frucht ist ja nicht einerley.

Wollen wir einen weichen Accord in der Erzitterung der Saiten suchen, so haben wir nicht nöthig zwey Klänge bA und F zu suchen, oder als Saiten einzustimmen, sondern wenn wir c- und e- schon haben, so brauchen wir nur eine Saite, ein A zu dem e-, im Verhalt 1 : 3 einzustimmen, wenn nun ein e- erklingt, so wird c- und A auch erzittern, das A, weil es 3 e-, und das c-, weil es 5 e≡ enthält; aber das Absehen der Natur gehet nur auf die Einklänge in c- und A, nicht auf den weichen Accord A c- e-.

Das ist also nicht der rechte Weg, den weichen Accord, und mit demselben allein, wie die Rameauer thun, den Ursprung der weichen Tonart zu suchen. Nun prüfen Sie einmal meine Lehre nach meinem Verhältnißplan der Zahlen, nur von 1 bis 25. Da sehen Sie, und alle Rameauer gestehen es ein, daß uns die Natur des Klangs mit den Zahlen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 den harten Accord anweise, den wollen wir C c g c- e- seyn lassen. Wir finden also darinnen drey unterschiedene Buchstaben oder Tonbenennungen C g e-. Hier müssen wir nun die Stimme der Natur verstehen lernen. C g e- ist wohl ein harter Accord, aber dieser bestimmet mir allein noch keine Tonart, weder harte noch weiche. Wenn ich ihn aber als einen herrschenden Accord betrachte, wozu ihn die 7. macht, so kan er mir so wohl die Tonart F dur, als F moll anweisen, wie bekannt. Soll aber C g e- ein Grundaccord seyn, so weiset mir die Ordnung der Natur in den Zahlen 3 : 6 : 9 : 12 : 15 dessen herrschenden Accord an, G d h-, und nun habe ich die Tonart C dur mit diesen beyden Accorden bestimmt, angegeben, bekannt gemacht. Hier verlassen die Rameauer den Weg, den ihnen die gütige Natur zeigen will, machen einen Sprung, und springen von einem Fünftheil, womit die Natur den harten Accord zur Vollkommenheit brachte, auf ein Achttheil von C, auf ein c=, und kehren damit den Lauf der Natur um, suchen einen weichen Accord, in einem verkehrt gestellten weichen Accorde (*), und vermeynen mit einem 20fachen Einklange, den die Natur in c- f c bA und F würket,

(*) Wie die falschen Goldmacher, die das Gold vorher in ihre Tiegel werfen, wenn sie welches machen wollen.

ket, auch die weiche Tonart gefunden zu haben. Aber so solten sie denken und lehren: Die Natur giebt mit jeder Saite den harten Accord. Ein C enthält g und e-, ein G, d und h-; diese beyde bestimmen die harte Tonart C dur. Ein E enthält h und gs-, das ist der herrschende Accord von der Tonart A moll. Ein e- ist ein Fünftheil von C, und drey Fünftheil von C geben ein A, so verstünden sie, wie ich die Stimme der Natur, und wir wären eins. So aber verlassen sie den rechten Weg, gehen den Irweg, und machen folgenden falschen Schluß: „Weil die Natur den harten Accord „(mit oder ohne Septime) Terzenweis (*) aufwerts bauet, so bauet sie den weichen „Accord auch Terzenweis abwerts c e g | c bA F und ein Achttheil vom Grundton „des ersten harten muß durch die Sympathie die Töne des ersten weichen (**) in Er„zitterung bringen.„ Hat dieser Schluß seine Richtigkeit, oder ist er falsch? Prüfen Sie ihn doch, mein Herr! noch ein wenig besser, als Sie vor sechs Jahren thaten, da Sie ihr Urtheil wider mich so eilfertig von sich gaben.

Sehen Sie nun, daß auf diesen falschen Grundsatz die falschen Lehren vom Unterschieben einer, zwoer ja dreyer Terzen, kleiner und grosser, unter alle Septimenaccorde ohne allen Unterschied gebauet ist? Was ists Wunder, da die Rameauer den Weg, den uns die Natur durch die Verhältnisse von 1. bis 25. u. s. w. weiset, verlassen, und einen Sprung begehen, daß sie in Irrthum fallen, und verkehrte unnatürliche Dinge lehren. Weiter kan ich mich vorjetzo mit Ihnen nicht einlassen, mein Herr! Nur bitte ich Sie, urtheilen Sie noch einmal, ob ich falsch oder recht vom Ursprung der beyderley Tonarten gelehret habe. Ich versichere Sie meiner Ehrerbietung und bin Dero Diener.

IV. Der berühmte und von mir sehr hochgeschätzte Herr Carl Philipp Emanuel Bach

soll mit den Worten: „Wenn man die bey den Orgelpuncten vorkommende Verän„derungen der Harmonie, und besondere Zusammensetzungen der Intervallen recht „deutlich übersehen und erklären will, so läßt man den Baß weg. Die ungewöhn„lichsten Signaturen werden alsdenn zu den gewöhnlichsten Aufg. des Generalbasses„ auf

---

(*) Das ist aber nicht wahr; die Natur fängt nicht mit der Zahl 4, sondern mit der Zahl 1 an, den harten Accord zu bauen, und vollendet ihn mit der Zahl 5. Sie braucht die Zahl 6. nicht dazu, denn sie hat die Quint schon mit der Zahl 3 gegeben: 4 : 5 : 6, c- e- g- ist auch ein harter Accord, aber er klinget in der Tiefe mit C E G nicht schön, wie auch der weiche F bA c, oder C bE G. Warum? das weiß der Theoreticus, aber nicht der purus putus practicus.

Ein Kluger läßt sich weisen,
Mit Irthum nicht beschmeisen,
Darum ist er zu preisen;
Er folget nur der Spur
Der gütigen Natur.

Ein — läßt sich betrügen,
Und glaubt die albern Lügen,
Die keinen Heller tügen,
Verfehlt im falschen Wahn
Der Warheit richtge Bahn.

(**) F bA C ist aber der erste weiche nicht, wenn C g c der erste harte ist.

auf die Seite des H. M. getreten seyn, und seine falsche Lehre bestätigen, daß man unter jeden Septimenaccord mit 3. und 5. ohne Unterschied eine, zwey ja drey Terzen setzen, und hernach bald dieses, bald jenes Intervall von einem solchen Accorde abschneiden könne.

Ich sage: nichts wenigers als dieses. Es ist ja ein grosser Unterschied zwischen würklichem Abschneiden, und einer zur Erklärung dienlichen Beyseitlegung des Basses. Ein anders ist die Erklärung, ein anders die würkliche Ausübung. Bey der Ausübung muß ja der Baß eines solchen Orgelpuncts erklingen, sonst wäre er das nicht, was er seyn soll. Hr. M. glaube ja nicht, daß Herr Bach seine böse Aufführung gegen den Hoforganisten in Lobenstein, den er einmal nach Berlin zu seinem Lehrmeister in der der theoretischen Musik verlangte, billige. Keinesweges. Darzu ist Er viel zu christlich und zu verständig. Gewiß eben so wenig, als die allermeisten von denen wider mich aufgerufenen 52. Herren.

Mein hochzuehrender Herr Bach! ich werde es mir vor eine Ehre schätzen, von Ihnen überwunden, und zur Rameauischen Tonlehre bekehrt zu werden. Zur Zeit aber glaube noch nicht, daß Sie alles was Rameau und Marpurg geschrieben und gelehret haben, vor wahr und richtig erkennen. Auf eine solche niederträchtige Art, als Albrecht und Schröter wider mich gehandelt haben, werden Sie gewiß nicht verfahren. Diese verdienen nicht, daß man ihnen antworte, denn sie verstehen nicht einmal den statum controversiae. Sie wollen Richter seyn, und schicken sich darzu, wie die Esel zum Lautenschlagen, oder der Affe zum Kartenspiel, Pasquille können sie wohl machen, die in des Scharfrichters Hände gehören, aber kein gerechtes Urtheil fällen. M. Albrecht war nicht im Stande denen Singschülern in seinem Singebuche was gescheutes zur Erlernung der Intervallen vorzuschreiben. Was darinnen stehet, hat er von mir erbettelt, aber fein verschwiegen, wo ers her hat. Hr. Magister, ist das kein Plagium? Warum schicken Sie mir denn meine Abhandlung vom Gebrauch einiger enharmonischer Intervallen nicht wieder? Soll ich Sie etwa noch einmal verklagen?

Doch ich habe es ja mit Ihnen zu thun, mein Herr Bach. Vergeben Sie mir diese kleine Ausschweifung. Ich versichere Sie meiner sehr grossen Hochachtung, und verharre Dero ergebenster Diener.

Zum Beschluß solte V wohl noch etwas beyfügen gegen den klugen

Sentenz des Herrn Rollen.

Der Mann hätte sich schämen sollen, denen Herren Mattheson und Marpurg, ohne mein Compendium gelesen zu haben, so nachzubeten. Er schickt sich gut zu einem Jaherrn, von dem man eben keine reife Einsicht fordert. Gehet man so mit des Ehre und guten Namen um? O mein Herr! betrachten Sie GOttes VIII. Gebot besser, und versündigen sich nicht so leichtsinnig an ihrem Nechsten! Ich bin bereit zur Vergebung und Versöhnung, wie auch willig mich eines bessern belehren zu lassen, wenn es auf eine christliche und bescheidene Art geschiehet, und ich mit tüchtigen Gründen kan überwunden werden; nur schimpfen, lästern, spotten, Wort- und

Sinn-

Sinn-Verdrehen bey Seite! Meinen Feinden, Verfolgern und Lästern will ich als ein Christ herzlich gern vergeben, und GOtt bitten, daß sie bekehret werden und leben mögen. Meinen Freunden und Befördern, Gönnern und Wohlthätern, aber sage ich hiermit öffentlichen und verpflichtesten Dank, und erbiete mich zu allen nur möglichen Gegendiensten und Gefälligkeiten.

Vom Gebrauch der Dissonanzen bey den so genannten Orgelpuncten

hätte wohl noch was melden sollen. Weil es aber andere schon vor mir gethan, und insonderheit Herr **Bach** in Berlin, so berufe ich mich hiermit darauf. Sie werden auf der Grundnote des herrschenden Accords und auf der Final-Saite beyderley Tonarten angebracht. Die None dränget bey der Nota penultima die Octav, die Octav die Septime, diese die Sext, und so fort.

– 9 – 8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 –
8 8 7 7 6 6 5 5 4 4 3 3 2 2 1

Am Ende wendet der herrschende Accord mit seiner Septime und None alle seine Kräfte an, den fest stehenden Baß zum weichen zu bringen; allein er stehet feste, und alle obern Stimmen müssen sich in den Grundaccord, den die Tonart verlanget, begeben.

Gehaben Sie sich wohl, und glücklich müsse es Ihnen ergehen, meine Wahrheit, Gerechtigkeit und Billigkeit liebende **Leser!** Die Spötter machen was sie wollen, ich werde mich nicht an sie kehren. Bey den vielen Lästerungen, Verleumdungen und Verunglimpfungen so ich zeithero von meinem erbitterten Widersacher und dessen Schmeichlern erdultet, habe ich grossen Trost gefunden in dem 32. und 33. Gebet in Arndts Paradies-Gärtlein, aus den Psalmen Davids genommen, welches ich ihnen zu lesen empfehle, und dabey GOtt bitte, daß Er sie zu wahrer Erkentniß ihrer selbst bringen und bekehren wolle! *Gratia Altissimi Salvat Me.*

Das sey von diesem Buch das

E N D E.

Druckfehler: Auf dem Titulblate ist in dem Wort theorethischen das andere h nicht nöthig. In der Vorrede S. 5. Lin. 13. von unten auf, ihren statt ihrer. S. 19. Lin. 15. zu syntonisch, gehöret noch ein e. S. 42. Lin. 10. statt ein, eine. S. 44. L. 6. zu Tonar noch ein t. Fr. 59. L. 4. denselben. st. dieselbe.

Tab. I.

F.

1.)

2.)

3.)

4.)

5.)

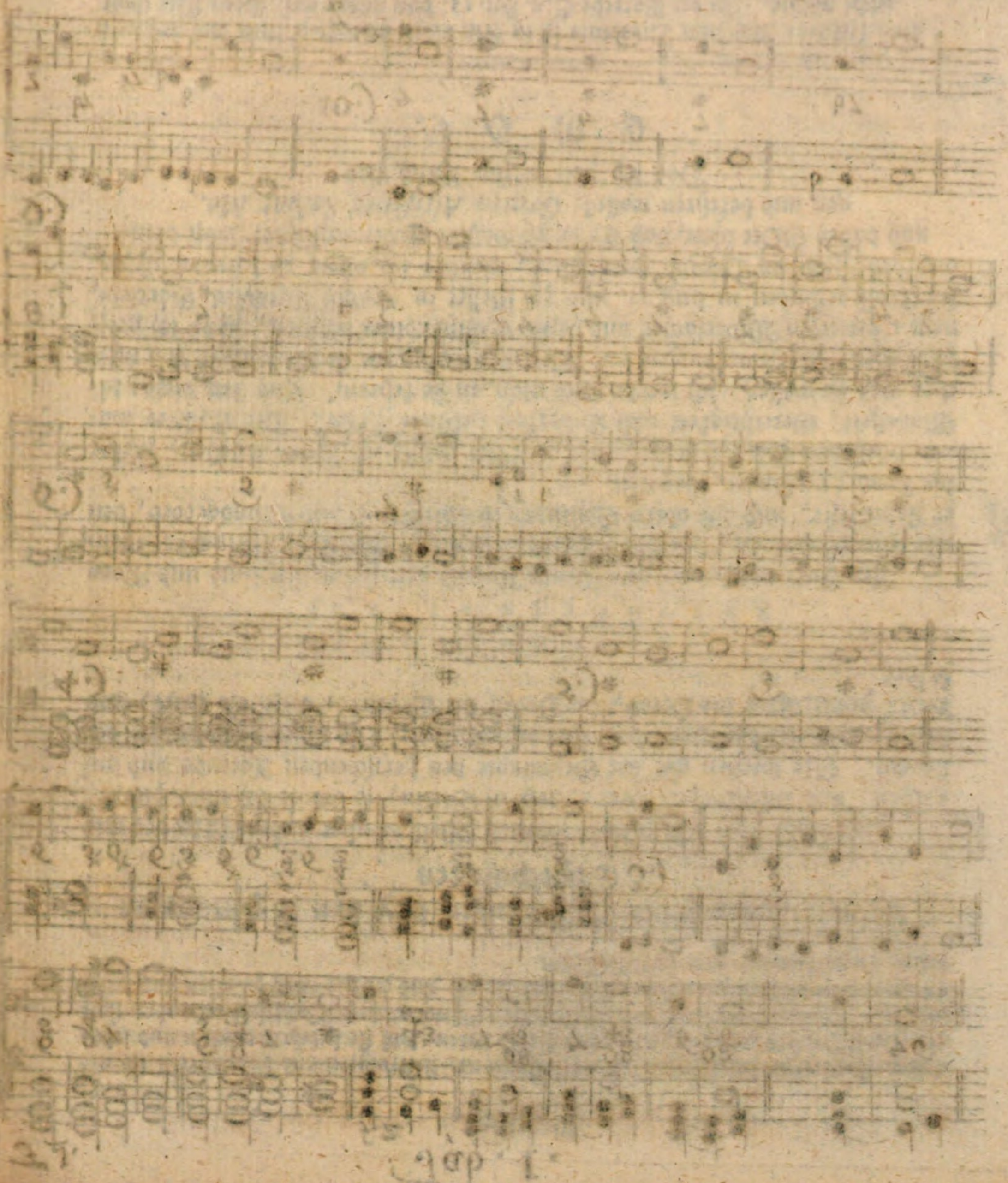
6.)

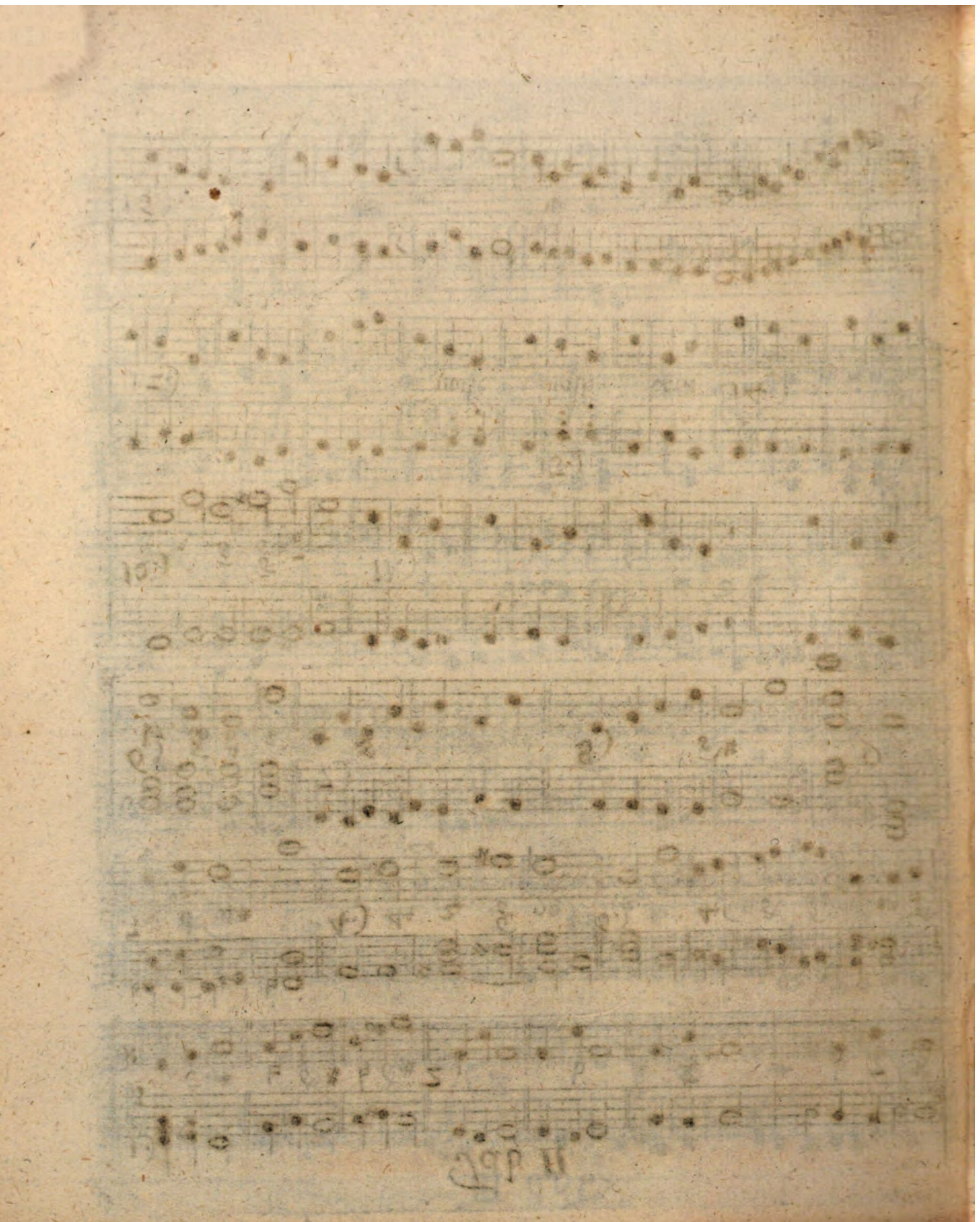
7.)

8.)

9.)

10.)





Tab II

1.) 2.) 3.) 4.) 5.)

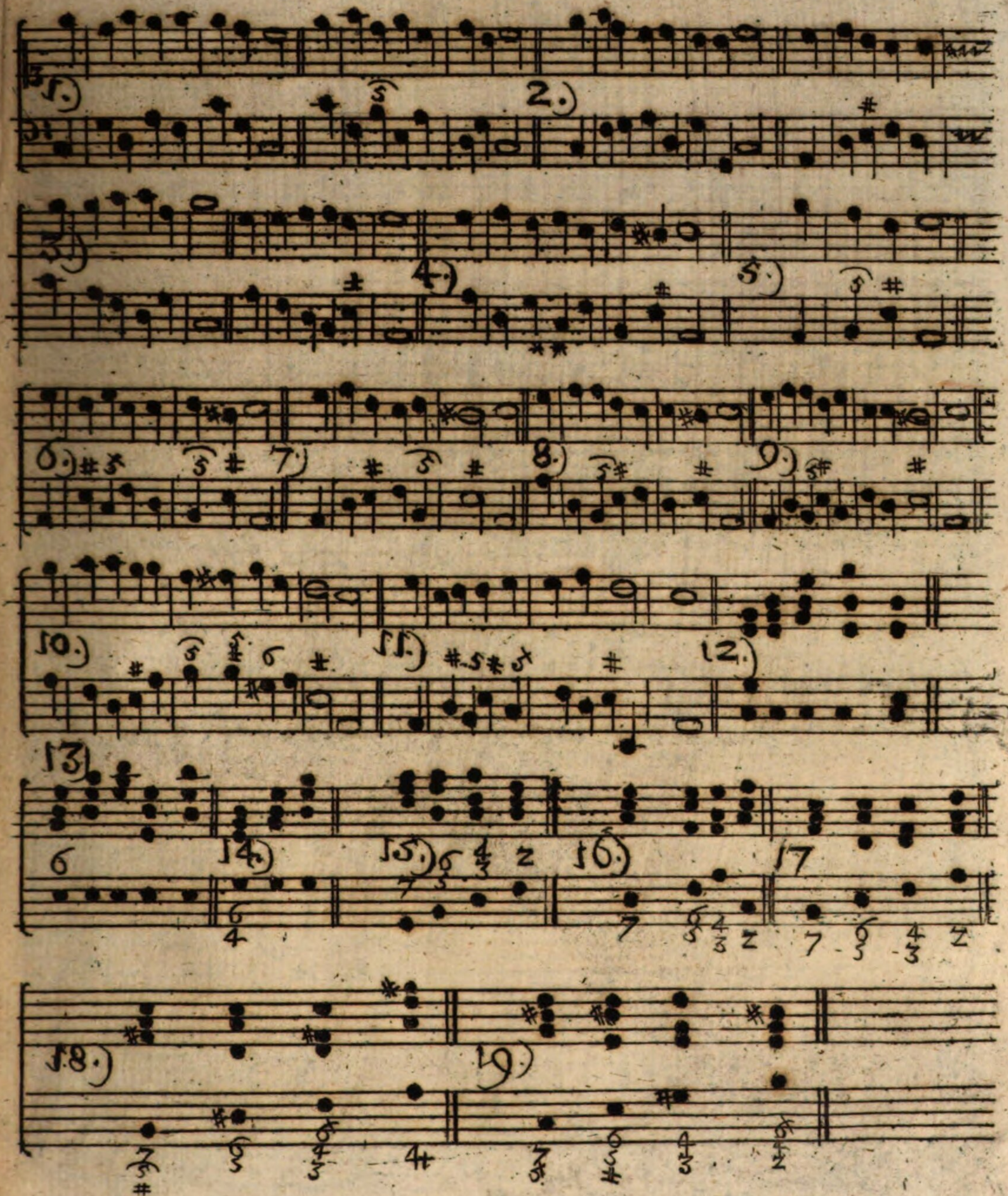
6.) 7.) 8.) 9.)

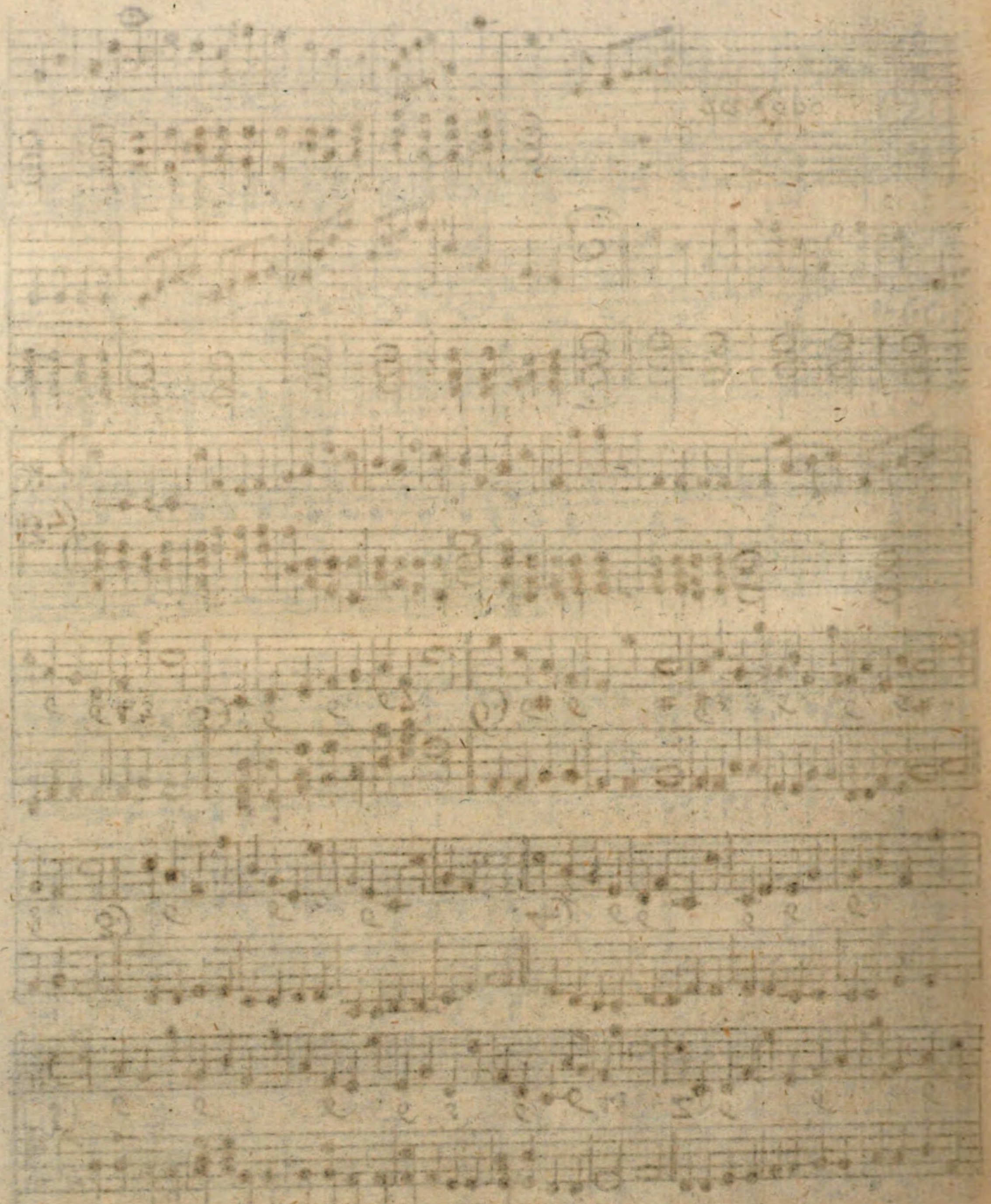
10.) 11.)

12.) male male bene 13.) 14.)

15.) 16.)

Tab. III.

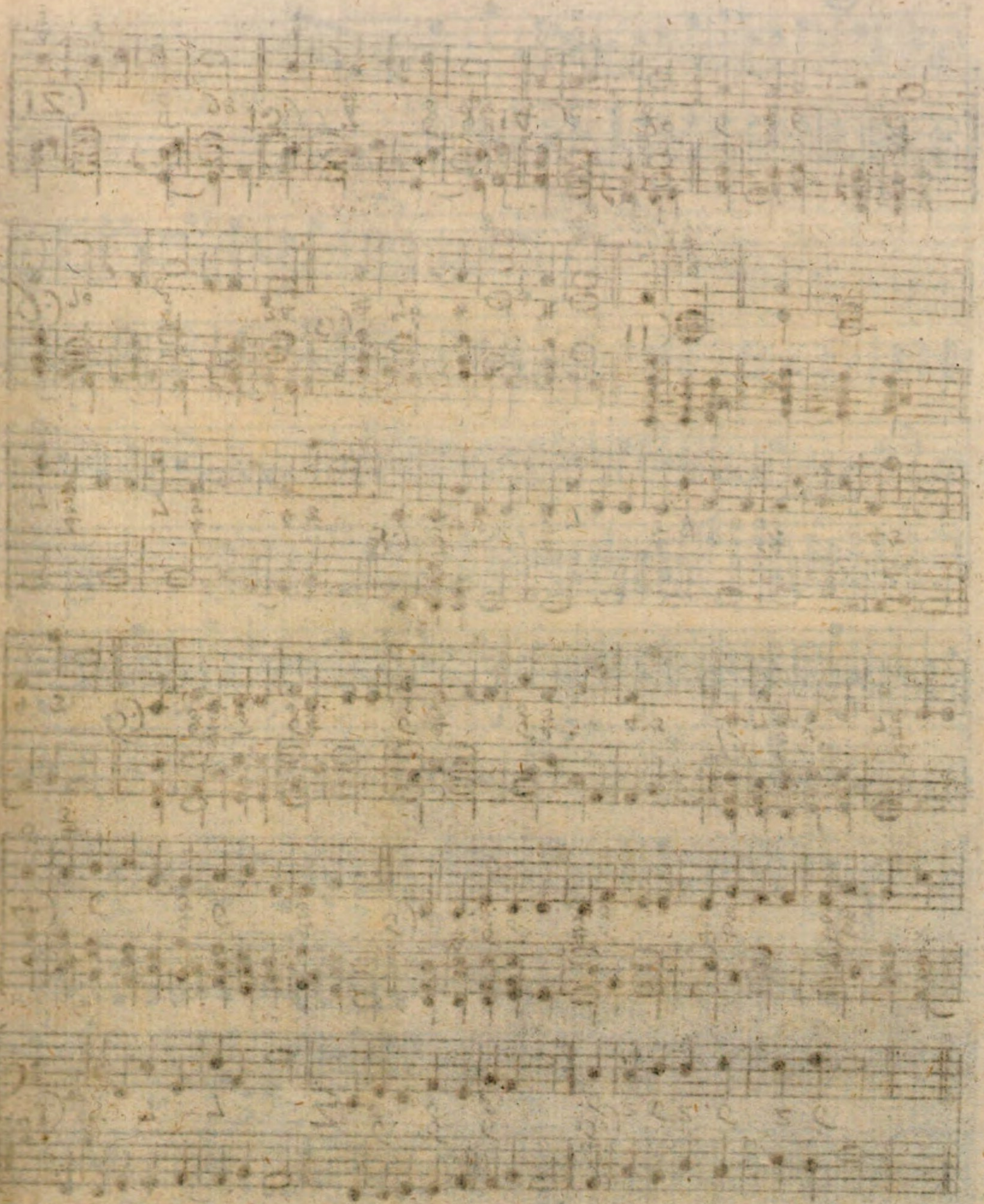




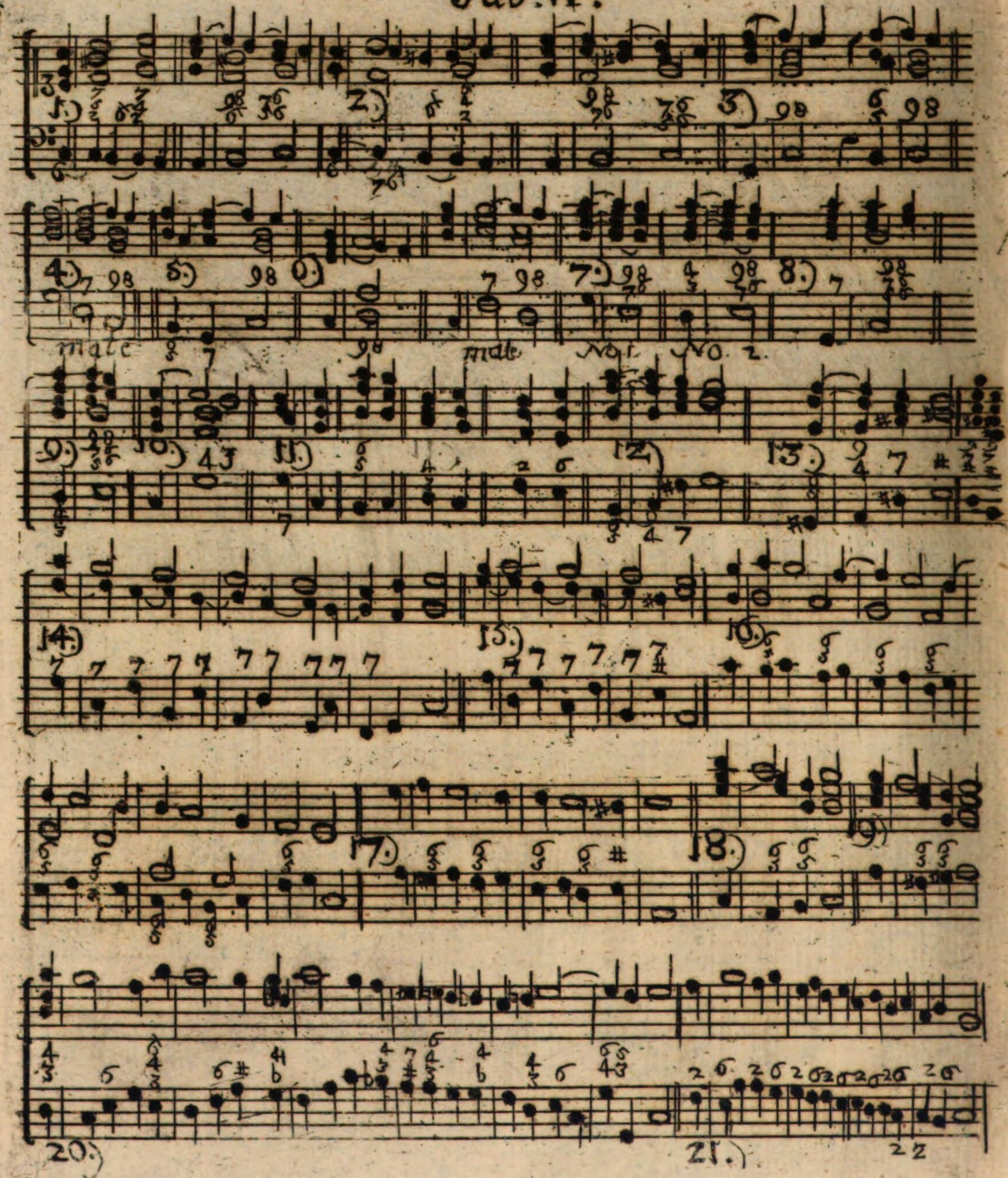
Tab. IV.

da Capo

Tab. V.

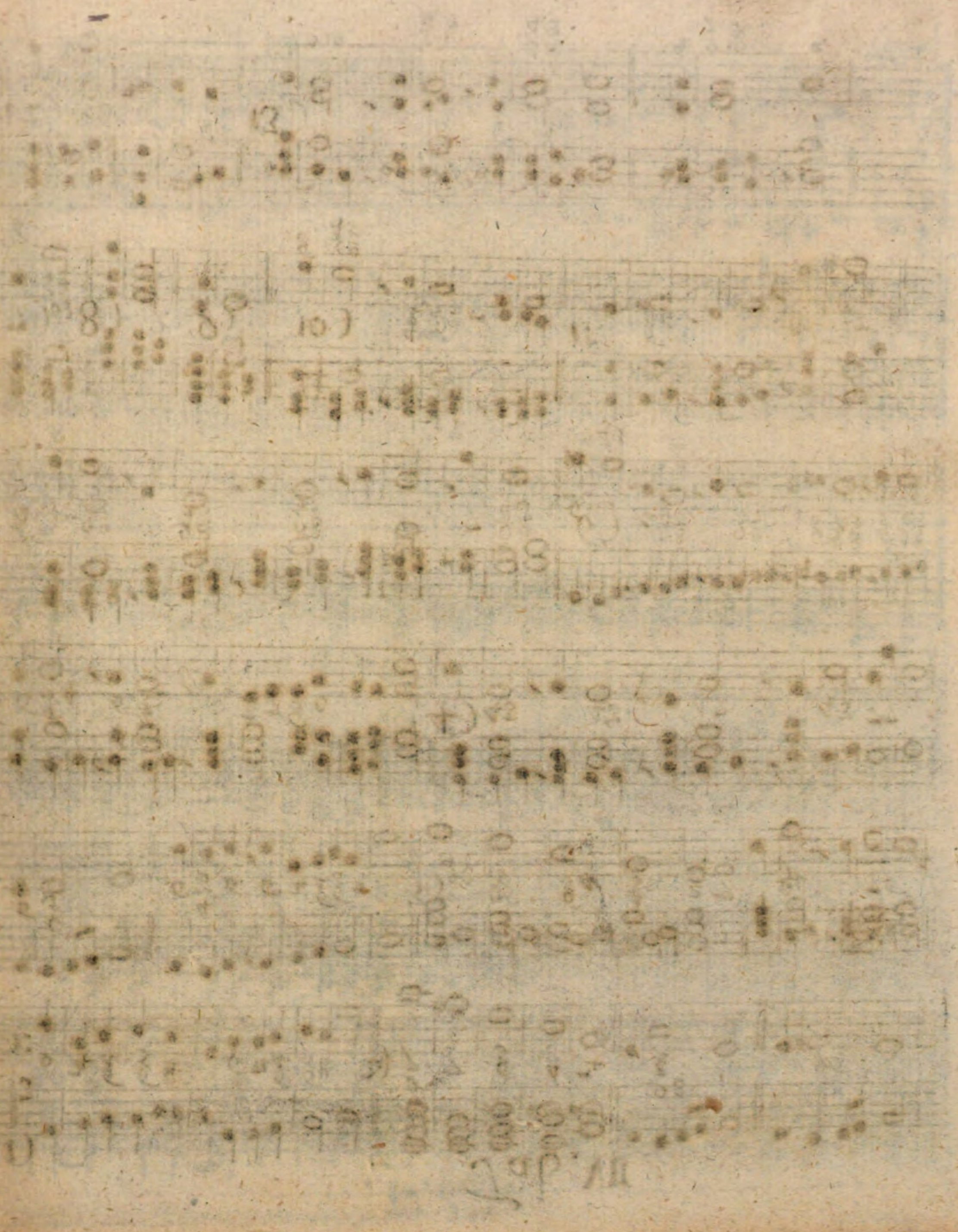


Tab. VI.



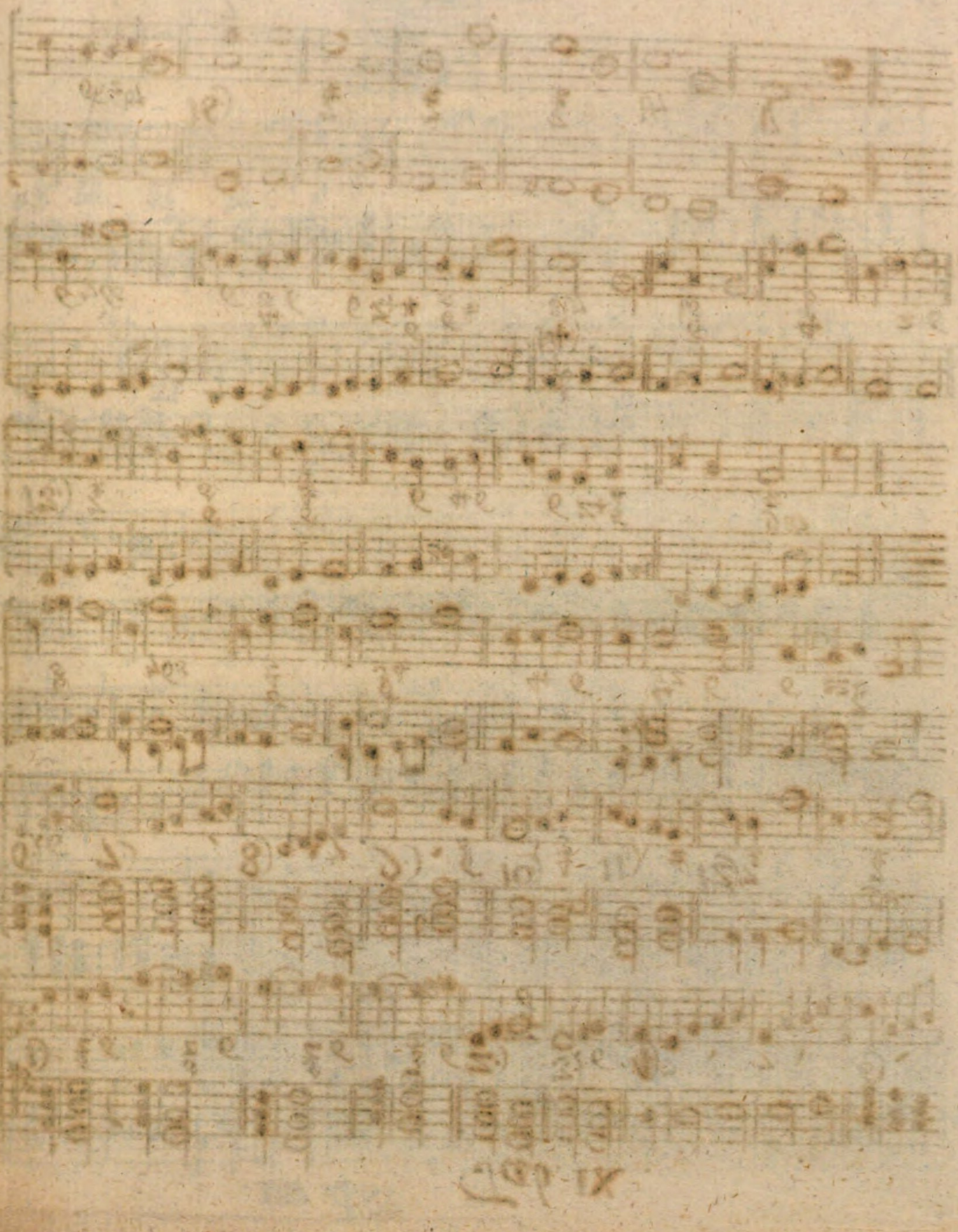
Tab. VII.

1.) 2.) 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 10.) 11.) 12.) 13.)



Tab. VIII.

Tab. IX.



Tab. X.

Tab. XI.

Tab. XII.

1.) 2.) 3.) 4.) 5.) 6.) 7.) 8.) 9.) 10.) 11.)

Tab. XIII.

1.)

2.)

3.)

4.)

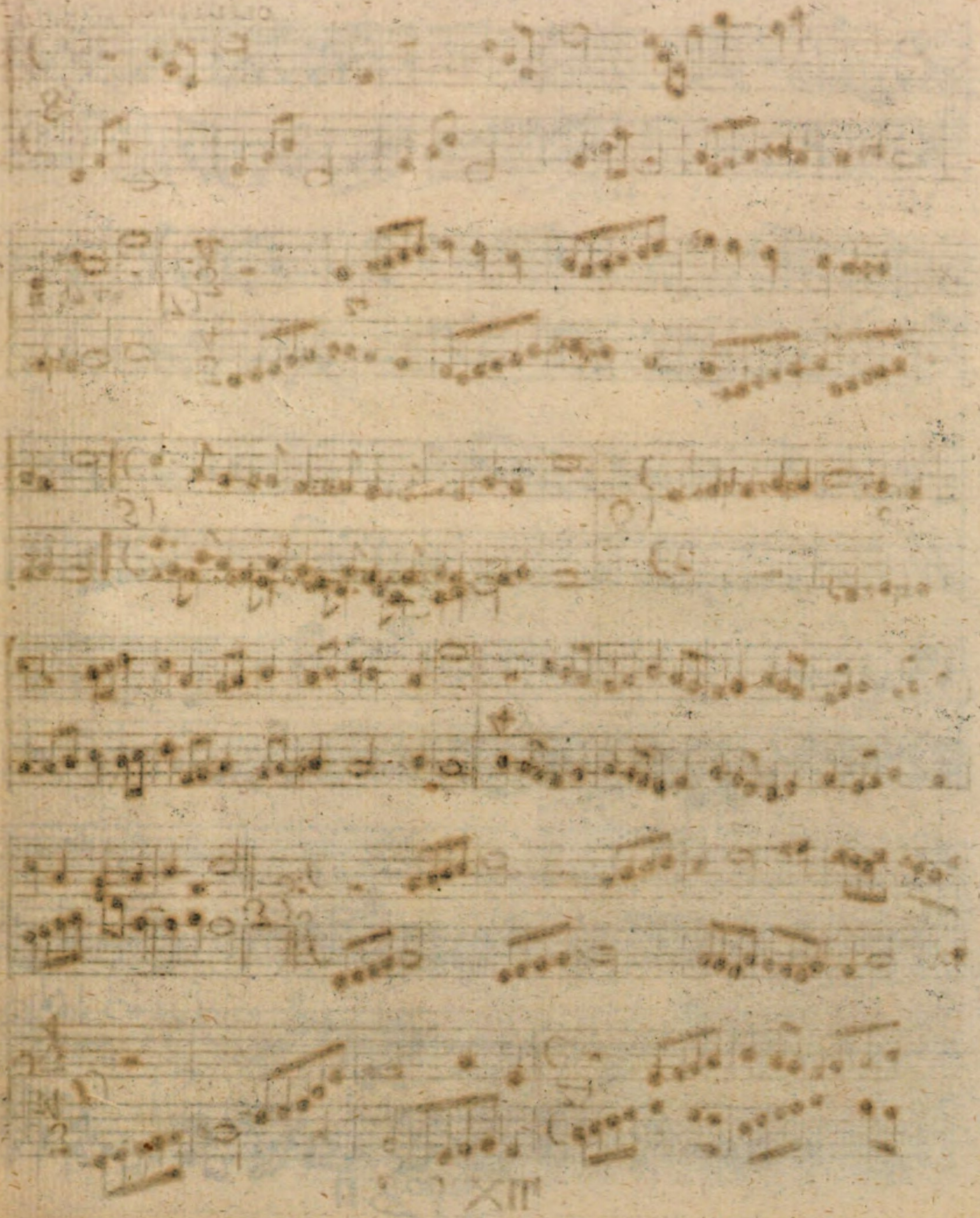
5.)

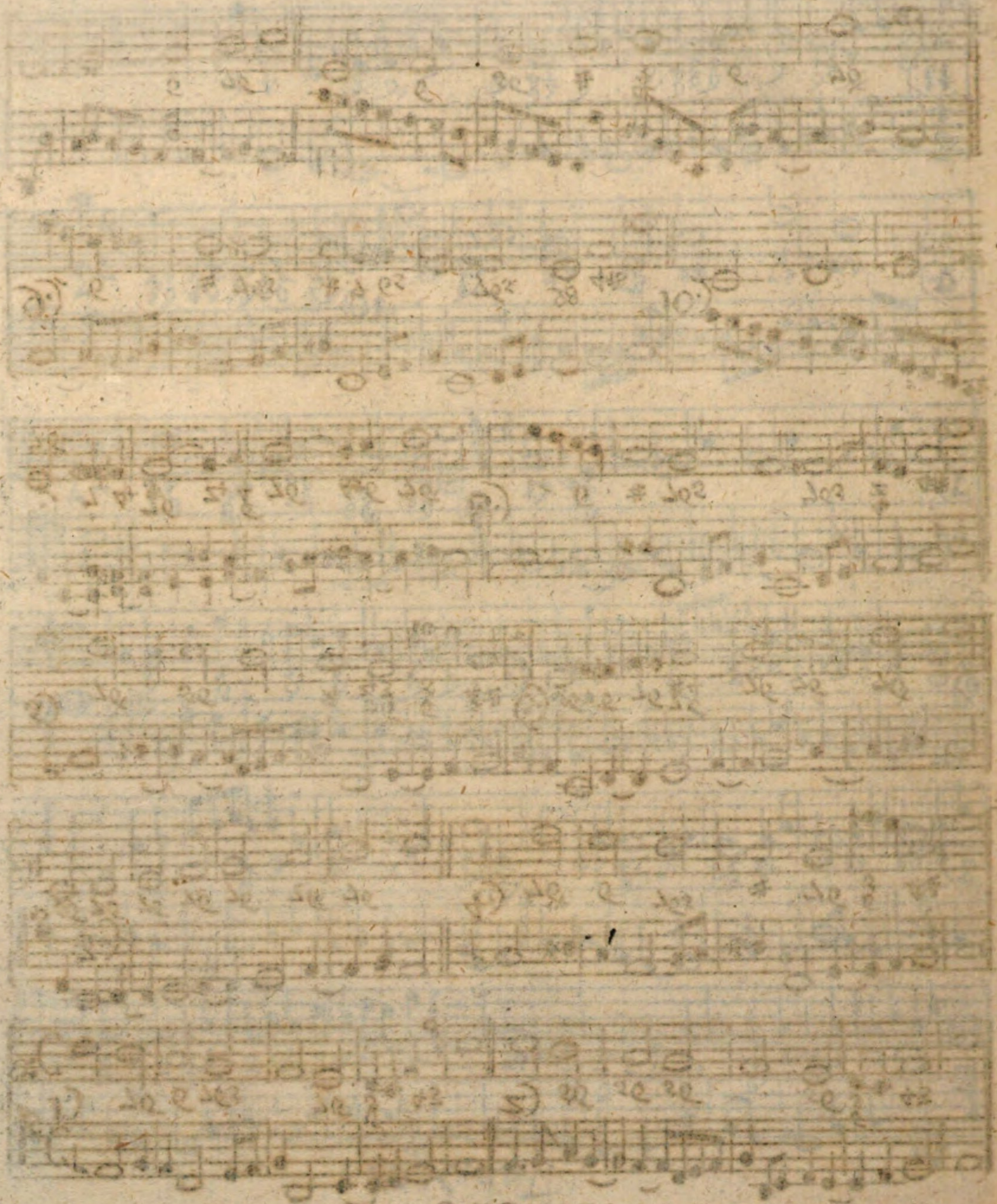
6.)

7.)

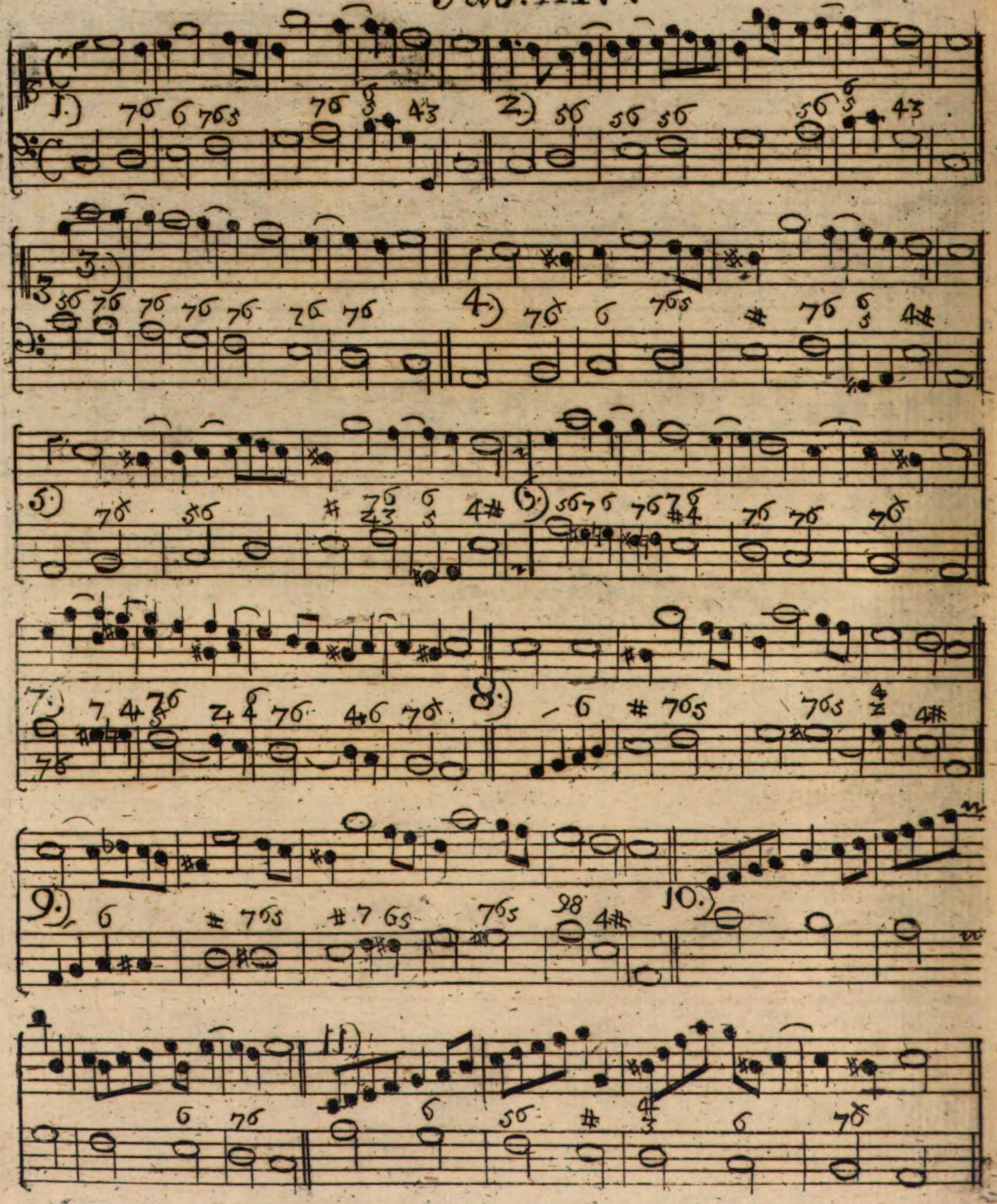
8.)

Motu contrario.

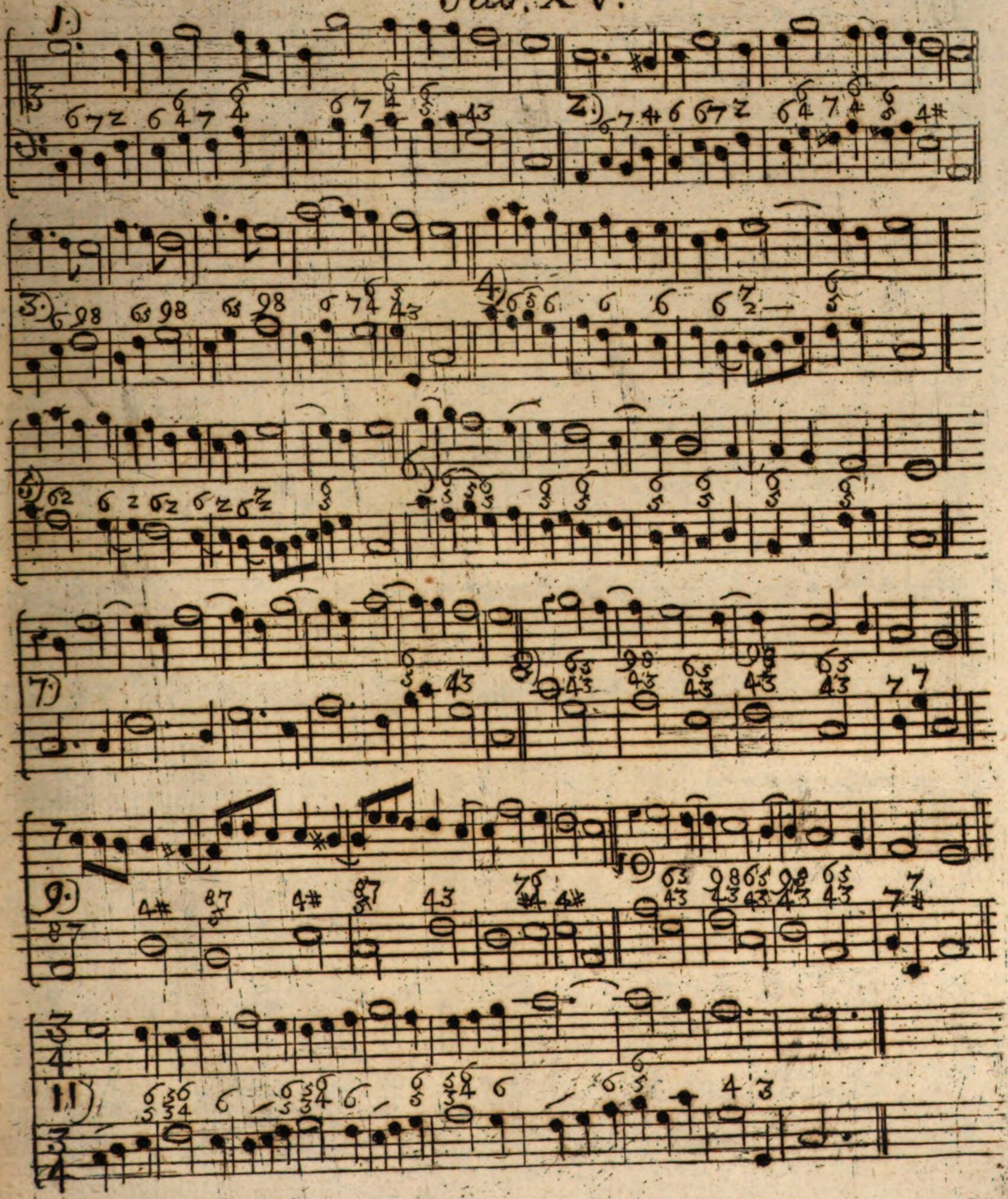


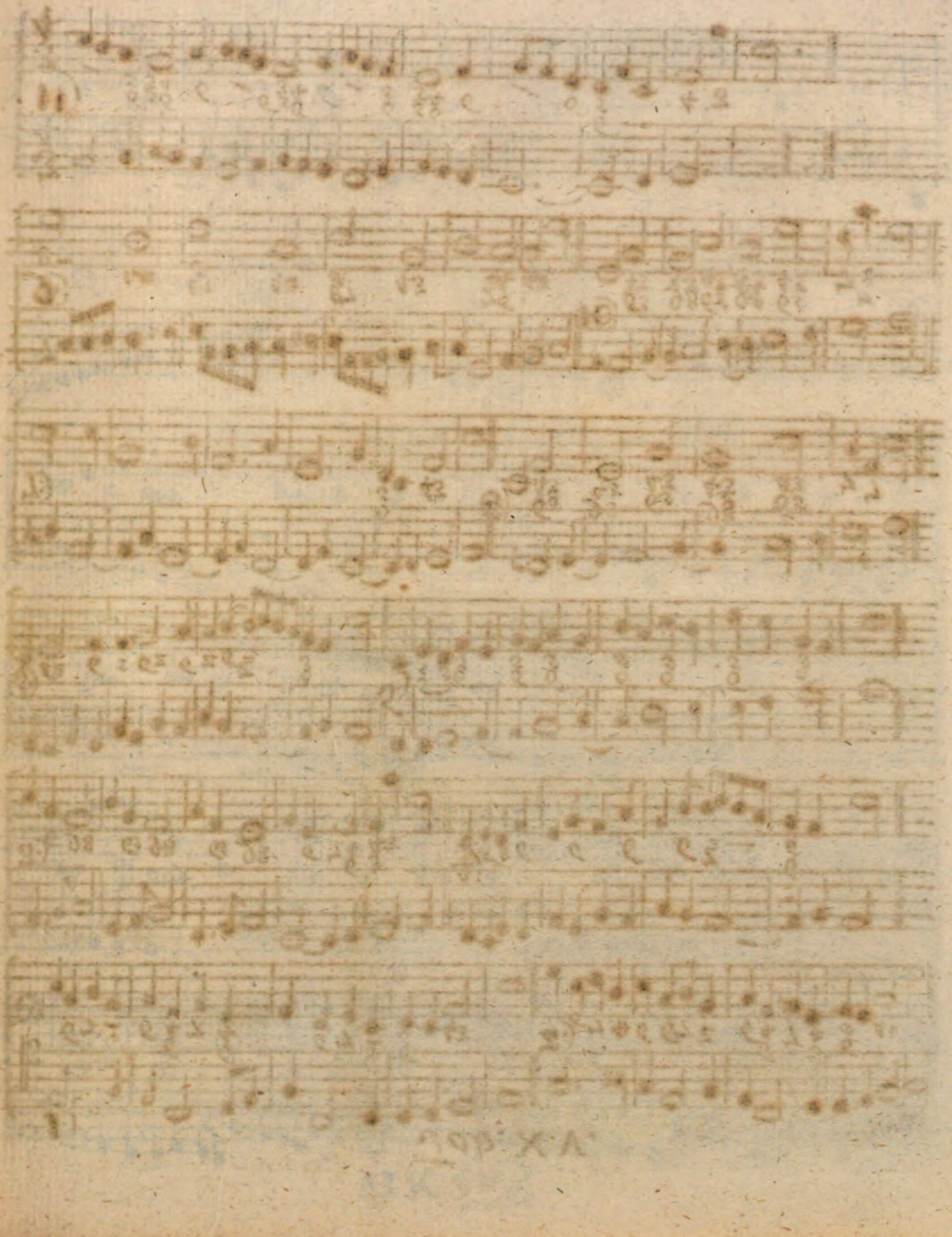


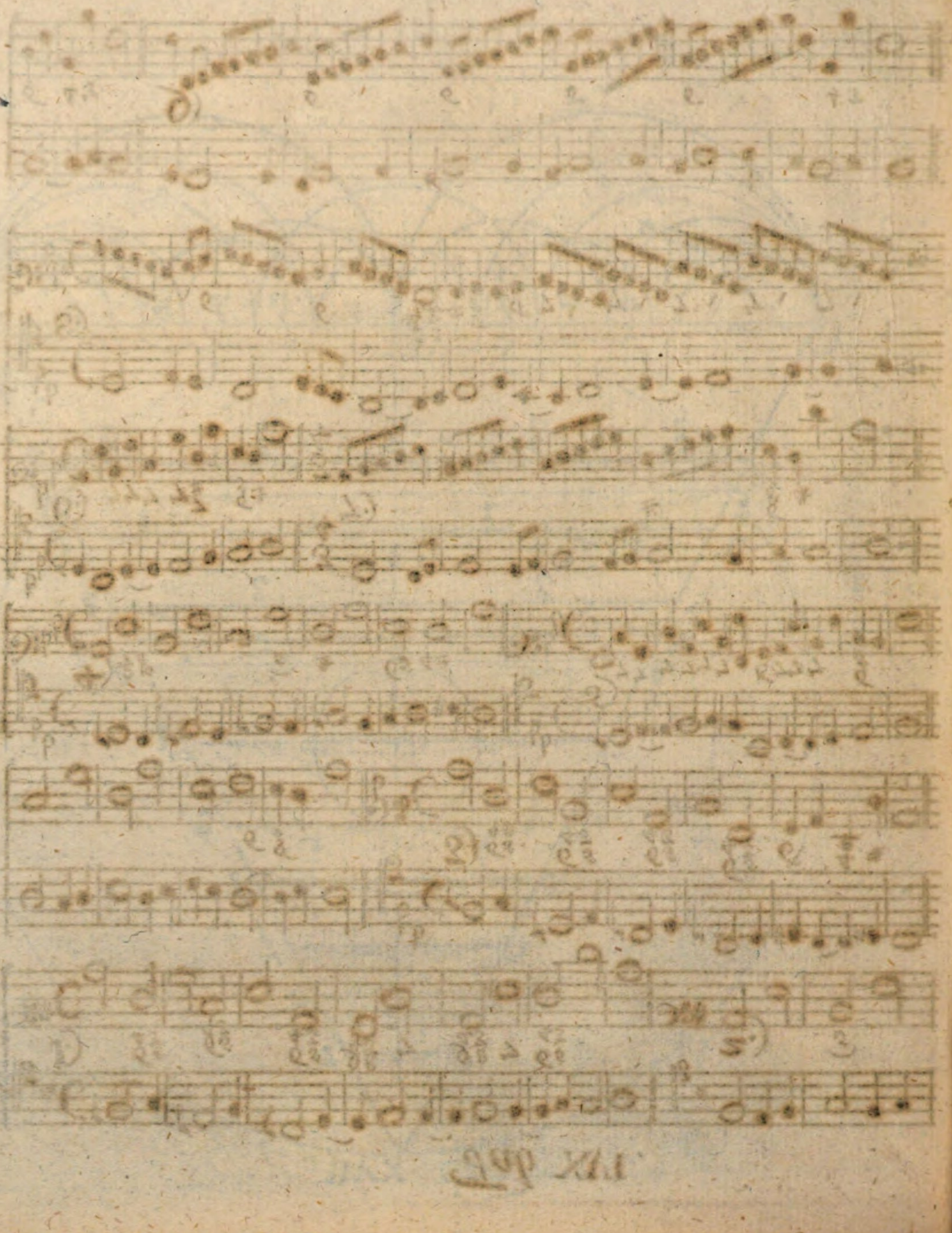
Tab. XIV.



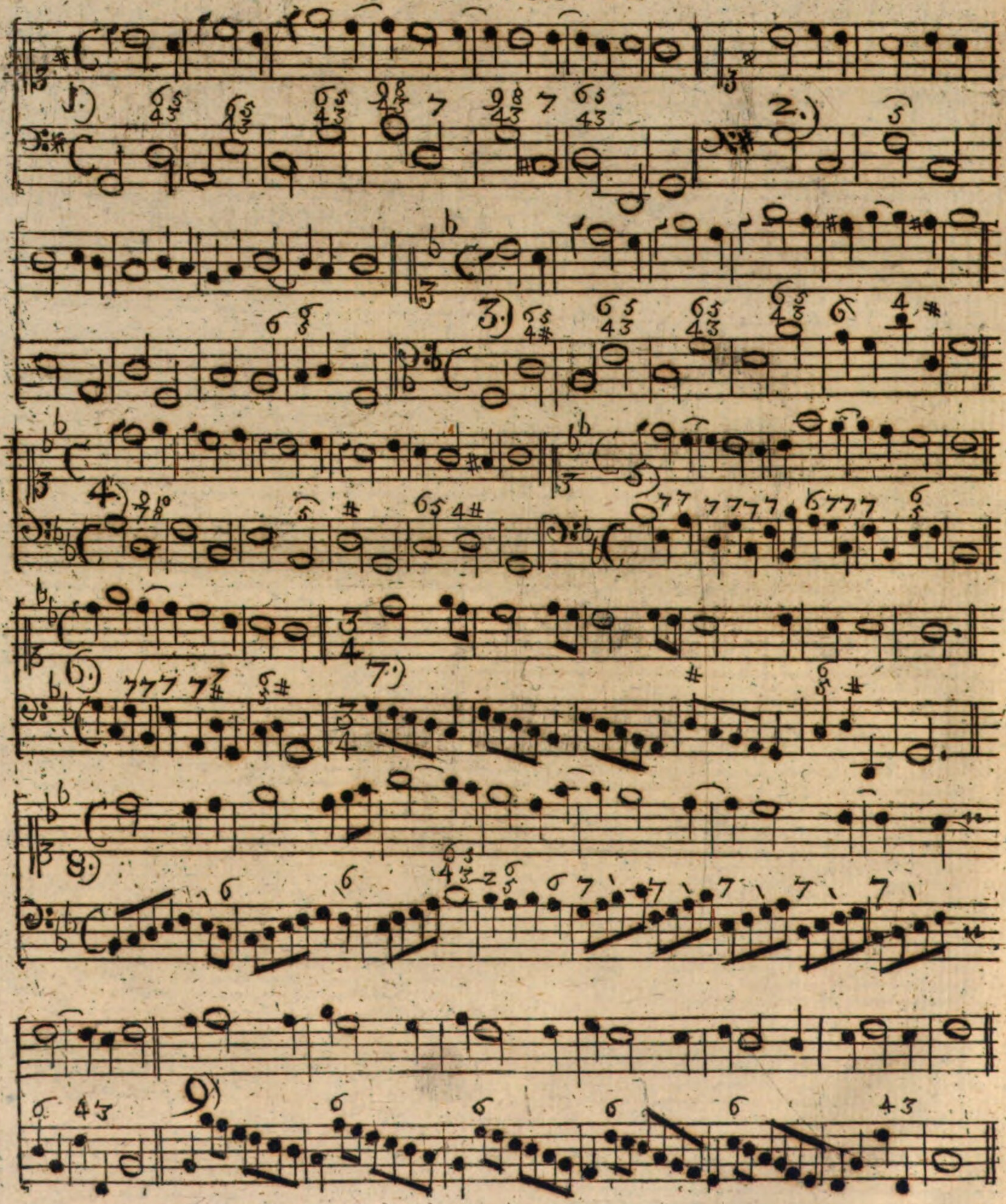
Tab. XV.



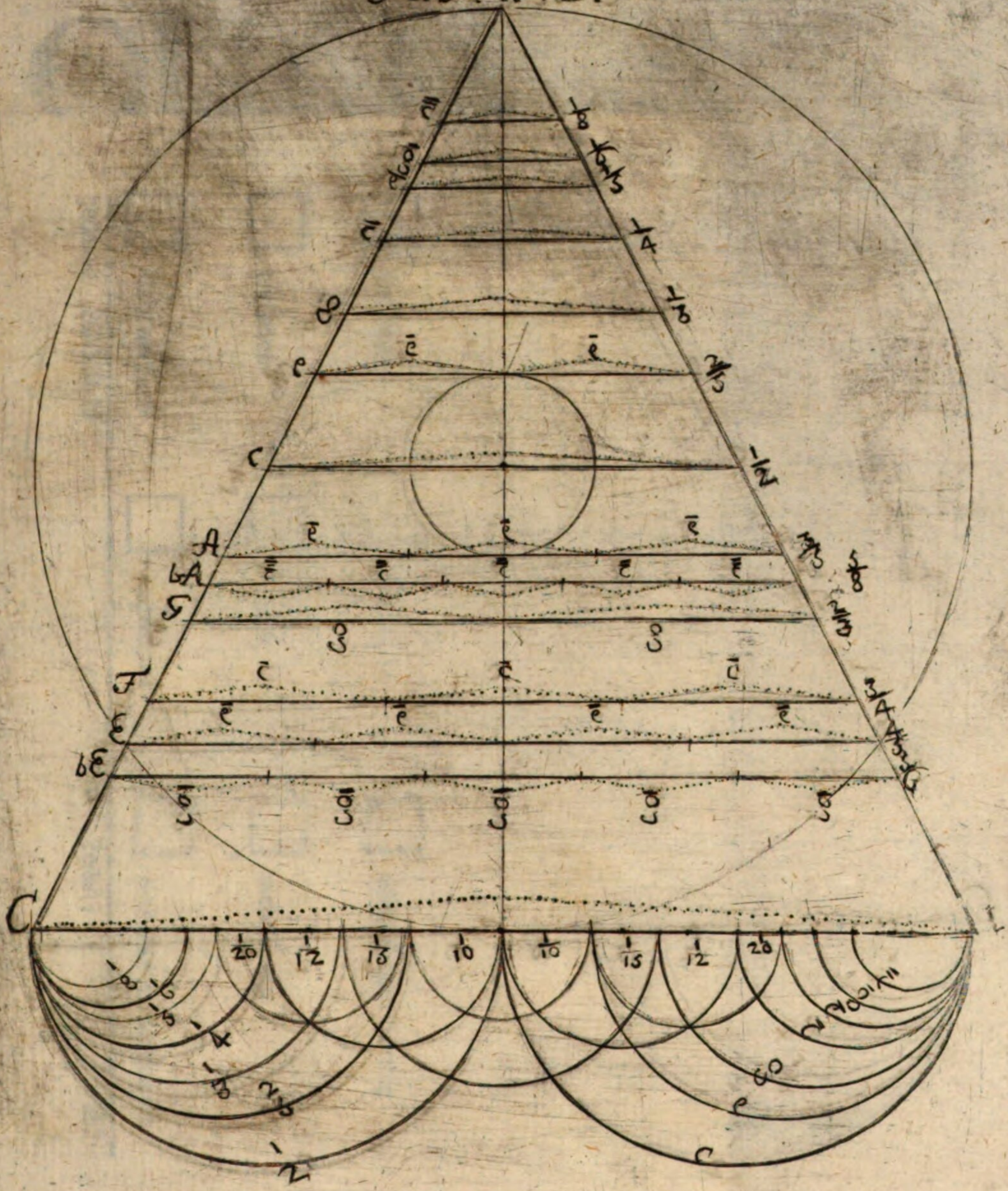




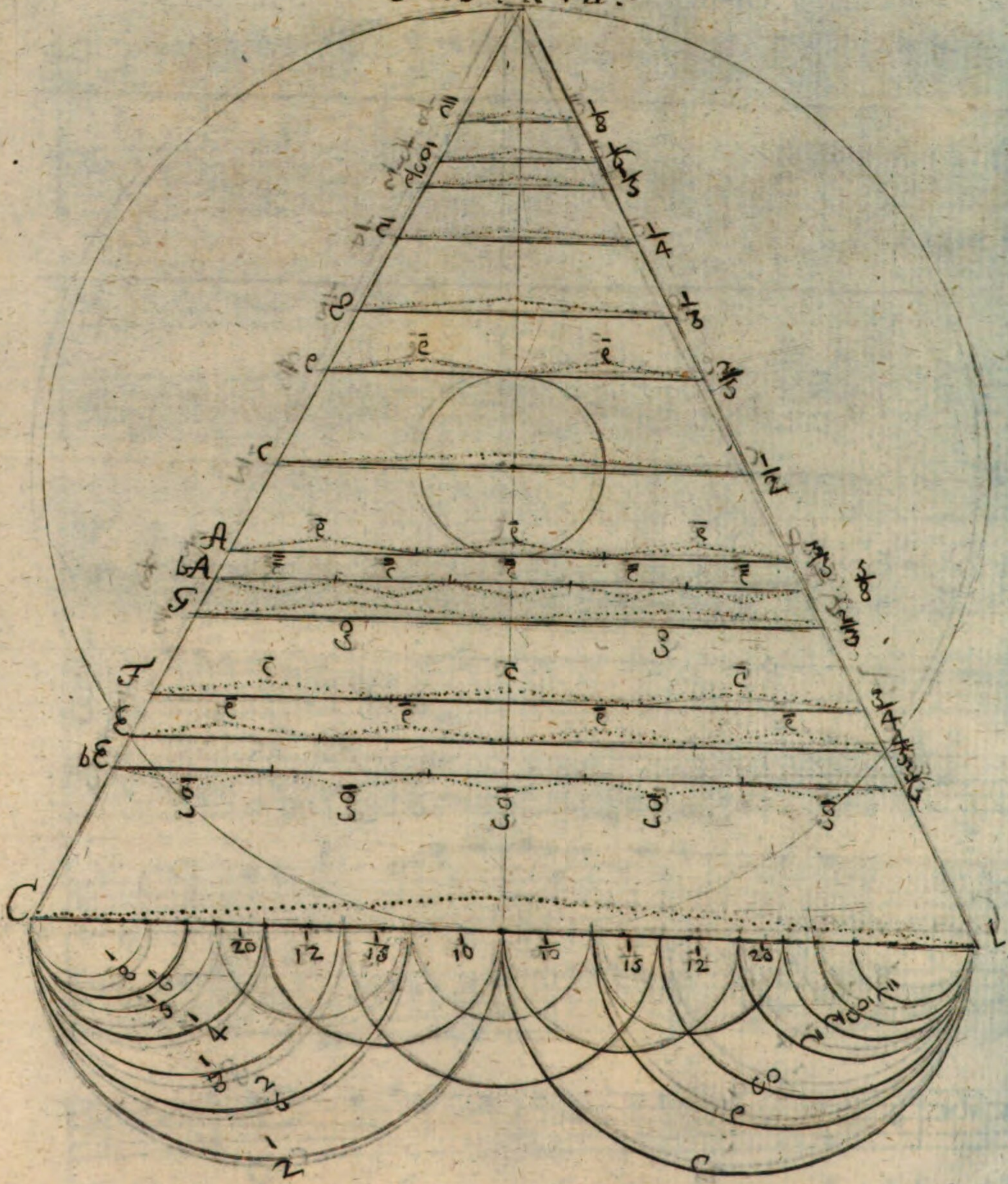
Tab. XVI.



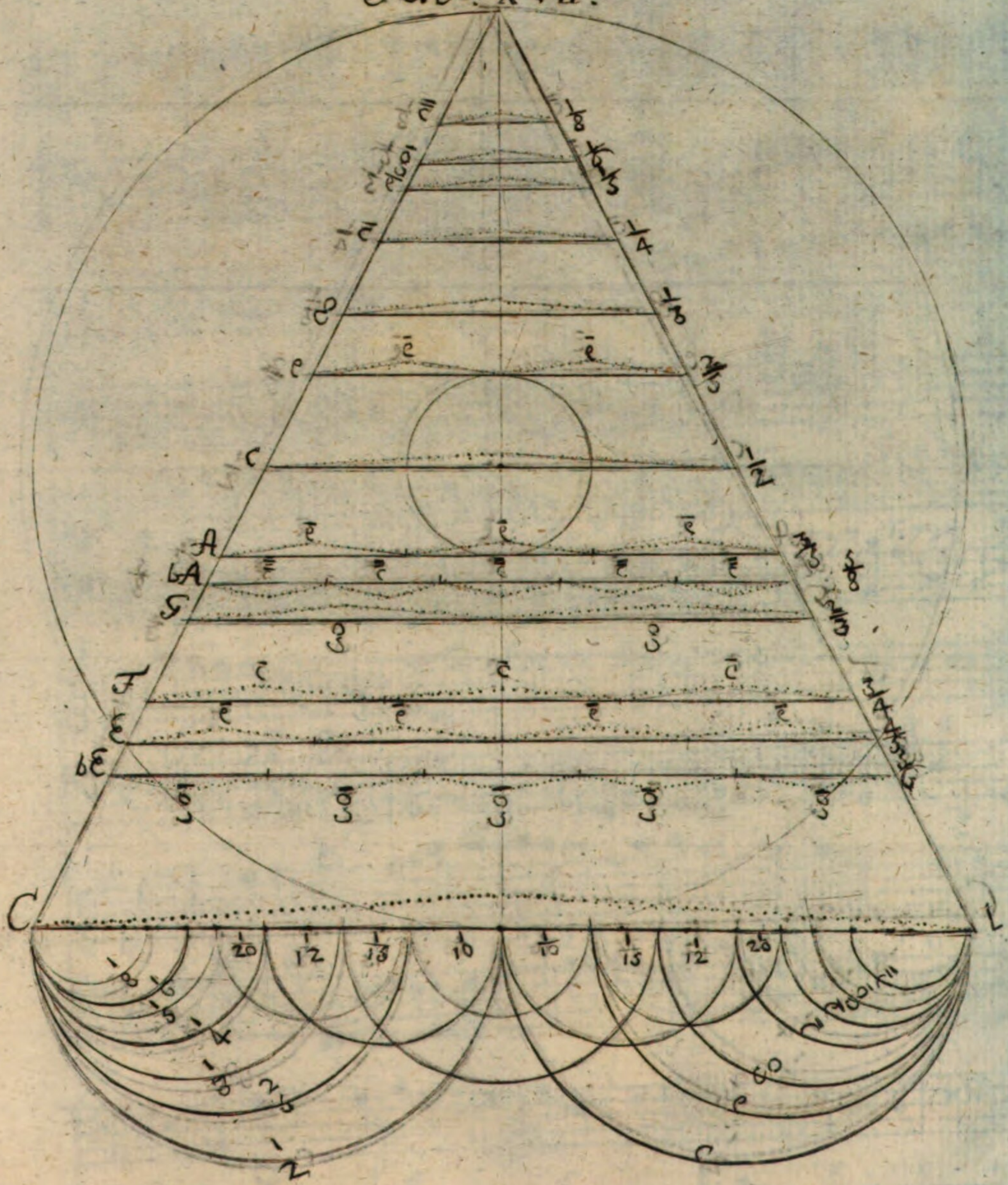
Tab. XVII.


1/8
1/4
1/3
1/2
2/3
3/4
1/20
1/12
1/15
1/10
1/10
1/15
1/12
1/20
1/8
1/6
1/5
1/4
1/3
2/5
1/2
C
c
e
g
A
G
F
E

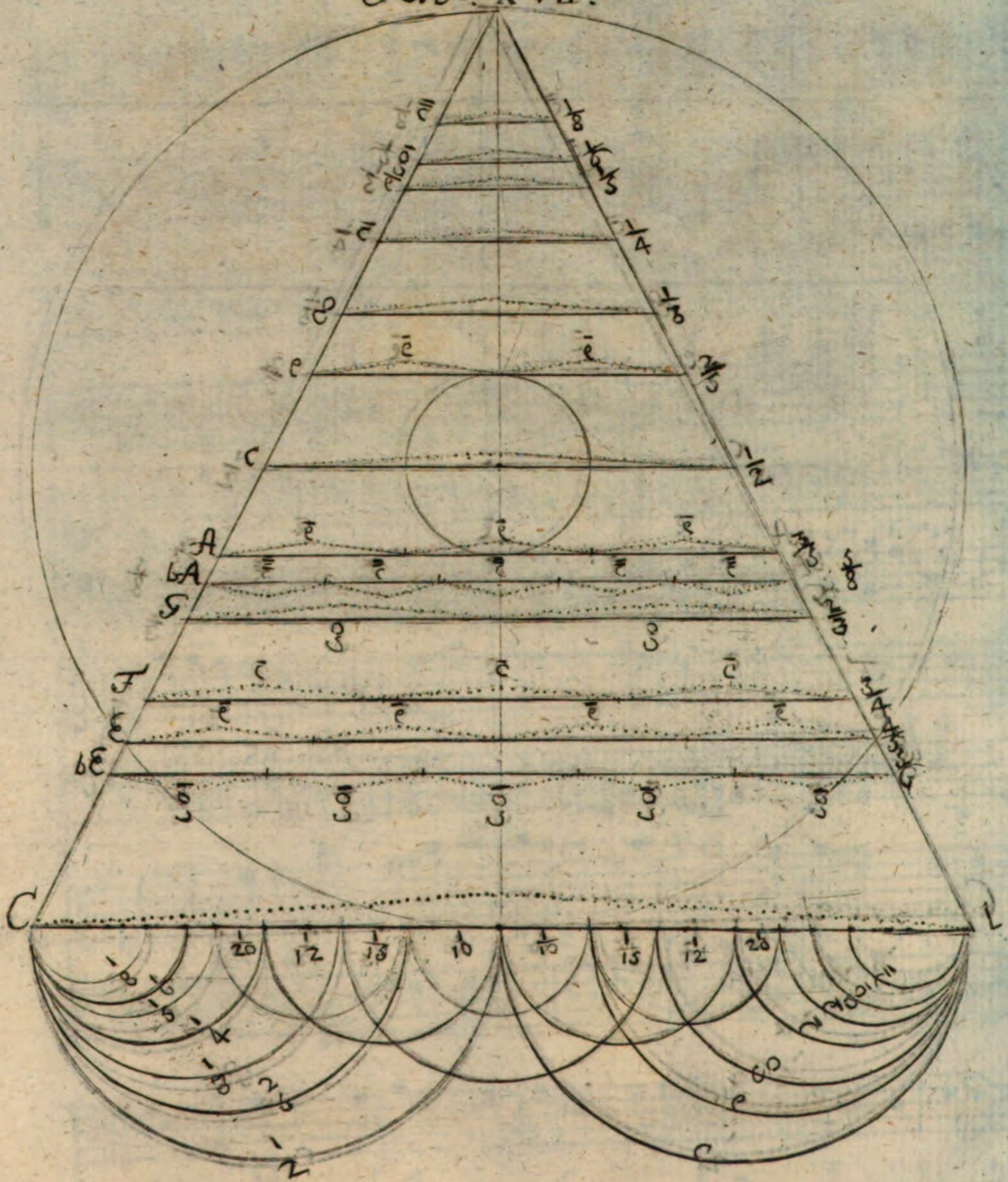
Tab. XVIII.



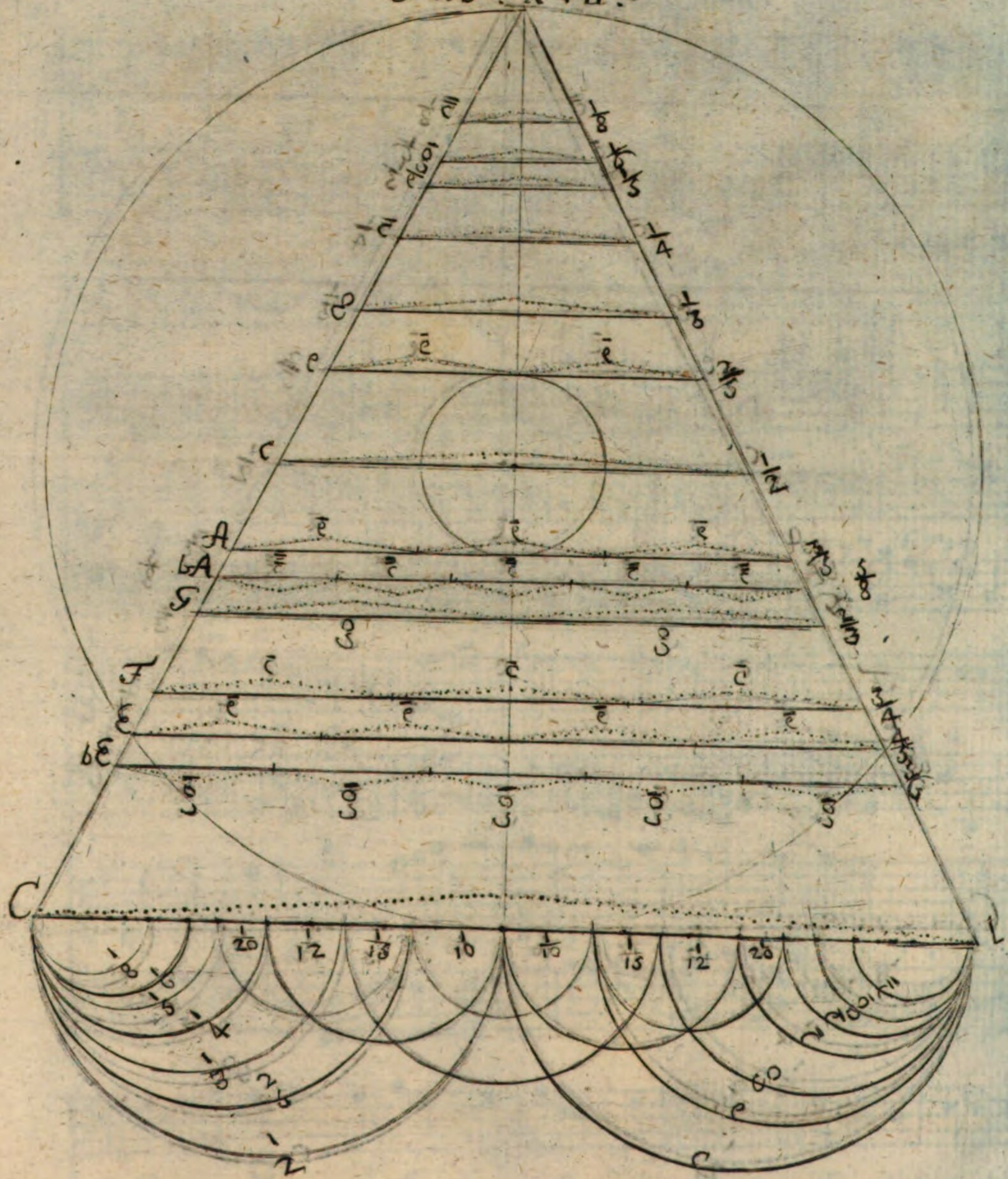
Tab. XVIII.


C
L
1/20
1/12
1/13
1/10
1/10
1/13
1/12
1/20
1/8
1/6
1/5
1/4
1/3
1/2
1/8
1/4
1/3
2/3
1/2
A
G
F
E
D
B

Tab. XVIII.



Tab. XVII.



BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sorge, Georg Andreas,

Anleitung zur Fantasie

Lobenstein [ca. 1770]
4 Mus.th. 1442
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527757-7
VD18 14548607-001